田野考察辑录

▶ **音乐人类学叙事诉求人文关怀**

▶ 聆听巫乐中的宇宙观

心与音:
城市与乡村音乐文化对话

▶ 心与音的对话之一：侗苗音乐周

▶ 心与音的对话之三：乐器及其音乐人文叙事

交流与总结

▶ **学科、学术和学人的薪火相传**

记上海高校音乐人类学E-研究院·专家讲习班（第1期）

音乐收藏

▶ **洛秦个人乐器收藏（部分）**



音乐人文地理

Music Human Geography

1

主编／洛秦

上海高校音乐人类学E-研究院丛书

心与音的对话：城市与乡村

上海锦绣文章出版社
上海音乐学院出版社

音乐人文地理 1

Music Human Geography

上海高校音乐人类学E-研究院丛书

心与音的对话：城市与乡村

主编／ 洛秦

上海锦绣文章出版社
上海音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

城市与乡村 / 洛秦主编. －上海：上海锦绣文章出版社，2010.10

（音乐人文地理丛书）

ISBN978-7-5452-0765-1

I. ①城… II. ①洛… III. ①城市－音乐－研究 ②乡村－音乐－研究

IV. ①J60

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第183357号

策　　划　王刚　徐明松

责任编辑　许铭

整体设计　胡斌设计工作室

技术编辑　李荀

丛 书 名　**音乐人文地理**

书　　名　**心与音的对话：城市与乡村**

主　　编　洛秦

出版发行　上海锦绣文章出版社　社址/ 上海市长乐路672弄33号 （邮编200040）

　　　　　上海音乐学院出版社　社址/ 上海市汾阳路20号 （邮编200031）

经　　销　全国新华书店

印　　刷　上海丽佳制版印刷有限公司

规　　格　787×1092　1/16　9印张

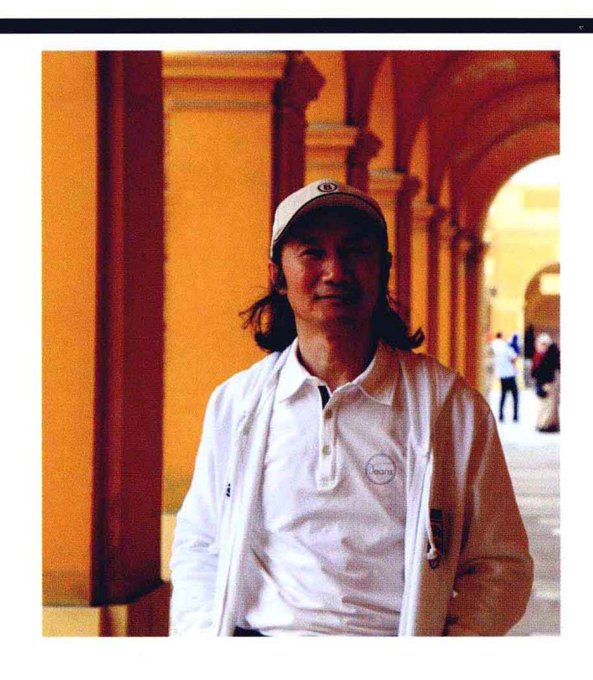
版　　次　2010年10月第1版　2010年10月第1次印刷

书　　号　ISBN978-7-5452-0765-1 / J.452

定　　价　60.00元

如有印装质量问题 请与印装单位联系　021-64855582

主编语



音乐是一种“瞬间影像”的听觉艺术，它以无数的瞬间音符的“过程性”连接而建构起音响影像。它是科学、技艺、个性和文化的。尤其是音乐的人类学视角，它不只是研究声音的艺术，更多是关注乡村与城市音乐活动“瞬间影像”中的人的行为、思想和文化。

摄影是一种“瞬间影像”的视觉艺术。摄影的“瞬间影像”看似静态，而事实上也是“过程性”的。与音乐——这种听觉过程的艺术不同的是，摄影的“过程性”的完成并不体现在时间概念上，而是通过视觉的接触而在思想中完成的。视觉艺术同样不仅是技艺的，也是科学的，它既是个性的，也更是文化的。摄影者以其娴熟的技艺、现代的手段，用独特的方式和习得的文化传统，通过“瞬间”的演绎来表达对人类及其文化的心灵感受。

因此，音乐和摄影同是“瞬间影像”的姐妹艺术，她们的携手，通过听觉、视觉来感悟“心”与“音”的人文对话过程，以“瞬间影像”方式叙述各类不同场景的《音乐人文地理》。

目录

主编语

1 田野考察辑录


4

主编/洛秦 摄影/洛秦

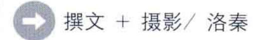


田野考察辑录

音乐人类学叙事诉求人文关怀

记美国街头音乐研究的价值和意义

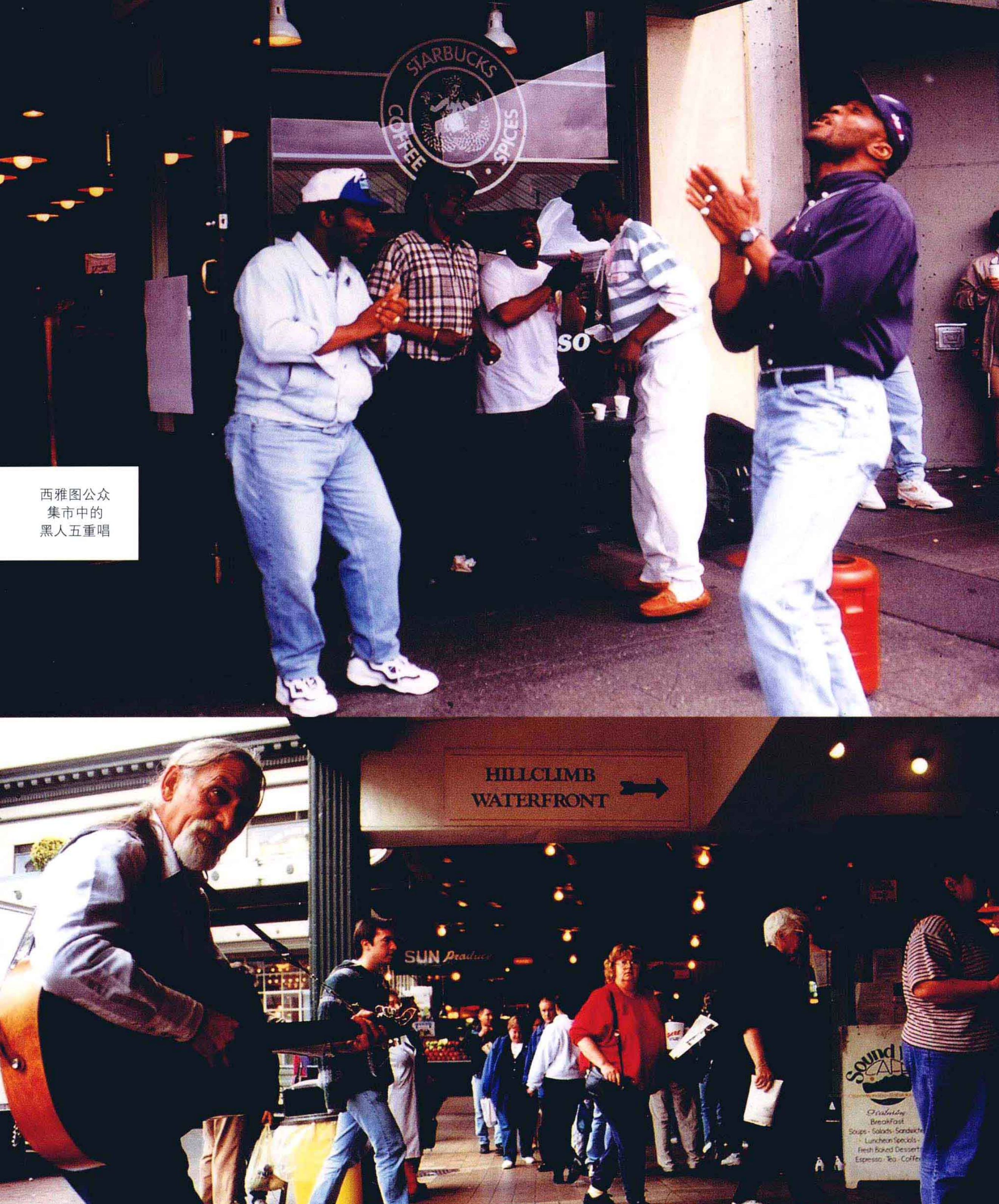
安第斯排箫


撰文 + 摄影/ 洛秦


洛秦
上海高校音乐人类学E-研究院
首席研究员
上海音乐学院教授
音乐研究所所长、出版社社长

1、叙事对象

从历史文献中我们可以看到，欧洲最早的“街头音乐”现象可以追溯到荷马时期的音乐活动中，现存的资料中记述了不少当时在集市广场上演唱的歌曲，以及具有节奏性的伴奏等。之后，欧洲中世纪时期流浪艺人的性质和他们的音乐活动情形也有一些类似于我们今天谈论的街头音乐的内容和形式。近现代的西方社会中，街头音乐活动更是多见。在中国古代宋朝就有关于“路歧人”的记载，这种不能入勾栏的表演者就是街头从艺人。瞎子阿



西雅图公众集市中的黑人五重唱

西雅图公众集市乐手马克

炳是中国街头音乐家的典型。然而，上千年的历史记载着街头从艺活动，为何长期以来音乐学鲜有关注？原因可能是从传统的音乐学观念来看，街头从艺本身并没有多少内涵。

今天，“街头音乐”能被大家关注，并非由于街头从艺的内涵有了很大发展，而是在于百余年来音乐学的发展有了长足的进步，学术观念发生了很大变化，同仁们充分肯定了“街头音乐”在研究对象和方式所涉及的学术理念、文化外延和人文关怀问题进行尝试性探讨具有一定的积极意义。

街头音乐研究是一项音乐人类学研究的尝试，它的对象是一个不被传统学术范畴所关注的一个现象。街头音乐人人熟悉，但却是少有人问津。在我们的课堂教学、学术理念、理论视角中，权威观念多推崇精品文化。一般是唯贝多芬为贵，视街头音乐之类不入流；音乐学者们多以学术为重，那些街头生活、人情琐事则是无暇顾及；音乐表演家们更以音乐厅、大舞台为艺术生涯的殿堂，街头的小弹小唱全然是“小贩小摊”的买卖。即便是如今提倡多元文化的社会中，我们大众是不是常常会在街头从艺者与破衣烂衫、肮脏、瞎眼的乞丐之间划上等号呢？！

2001年第7版的《新格罗夫音乐与音乐家词典》“音乐学”（卷17，第488页）条目开篇中对音乐学性质给予了新的界定，提出音乐学研究不仅针对音乐自身，而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。如果音乐学正是一门研究人类一切音乐文化现象的学科，那么它就包括古典的、传统的、民间的、历史的和现今的，任何形式的音乐活动，因此，无疑街头音乐也应该是音乐学研究的内容。

音乐人类学作为一个分支学科，其几乎与音乐学同时成长，经历了百余年的不断反省、不断成熟的过程。笔者认为，音乐人类学的最根本的思想即音乐是一种文化，这一思想的发展过程从探讨音乐与文化的关系，将音乐安置在文化中研究，进而视音乐作为文化，至今我们已经基本达到共识：音乐是一种文化。

文化如何发生？它从哪里来？

文化的发生来自于思想、观念。

思想、观念的推动力又在哪里？

设问让我们回到了原点，即人本身，英语中以大写的Man来表达。

因此，这也就构成了音乐人类学的核心理念，即音乐是人的思想、感情和心灵的一种形式，它所研究的是音乐与人的关系，关心的是音乐作为人的生活方式所承载的作用、价值和意义。人文关怀由此而成为了音乐人类学诉求的目的。

2、叙事表达

人文关怀的诉求在一定程度上引导了音乐人类学写作方式的倾向性。

在目前中国学界的音乐学写作中大致可以分为两大类。一类为“话语分析”，也即英语的Discourse。这种写作以将简单现象进行深邃的理论分析，从表面的词语或者问题中剖析出复杂的学术境界，也许可以称之“经典型”学术写作风格。受后现代思潮影响，这种写作方式在国内音乐学界逐渐受到越来越多的青睐。另一类是“叙事讲述”，如用英语对照即是Narrative。叙事风格是以平白、明晰的讲述方式来完成对事物或问题的描述，相比“话语分析”，也许“叙事讲述”是将复杂问题简单化。前者重思辨和抽象，甚至可以脱离具体对象进行元理论化的表述；而后者关注情节和关系，从具体事像的事件性发展中阐述道理和表达思想。如果说“话语分析”的读者对象更多是“话语分析”写作群本身，即主要是关注这种表述方式的专家和学者类精英，那么“叙事讲述”的受众则不仅仅是专家学者，而还会涉及一般性广大读者。

两种写作并无优劣强弱之分，一是因为写作主体的学术表达方式不尽相同，二是由于写作所需关照的对象和内容不同而形成各自表达的选择。

近年来，笔者较多用“叙事讲述”方式写作，这主要不是因为写作风格倾向或爱好，而是由于写作内容的需要，以及表达方式的学理性思考所致。笔者着意以此尝试学术的叙事方式，最典型的是



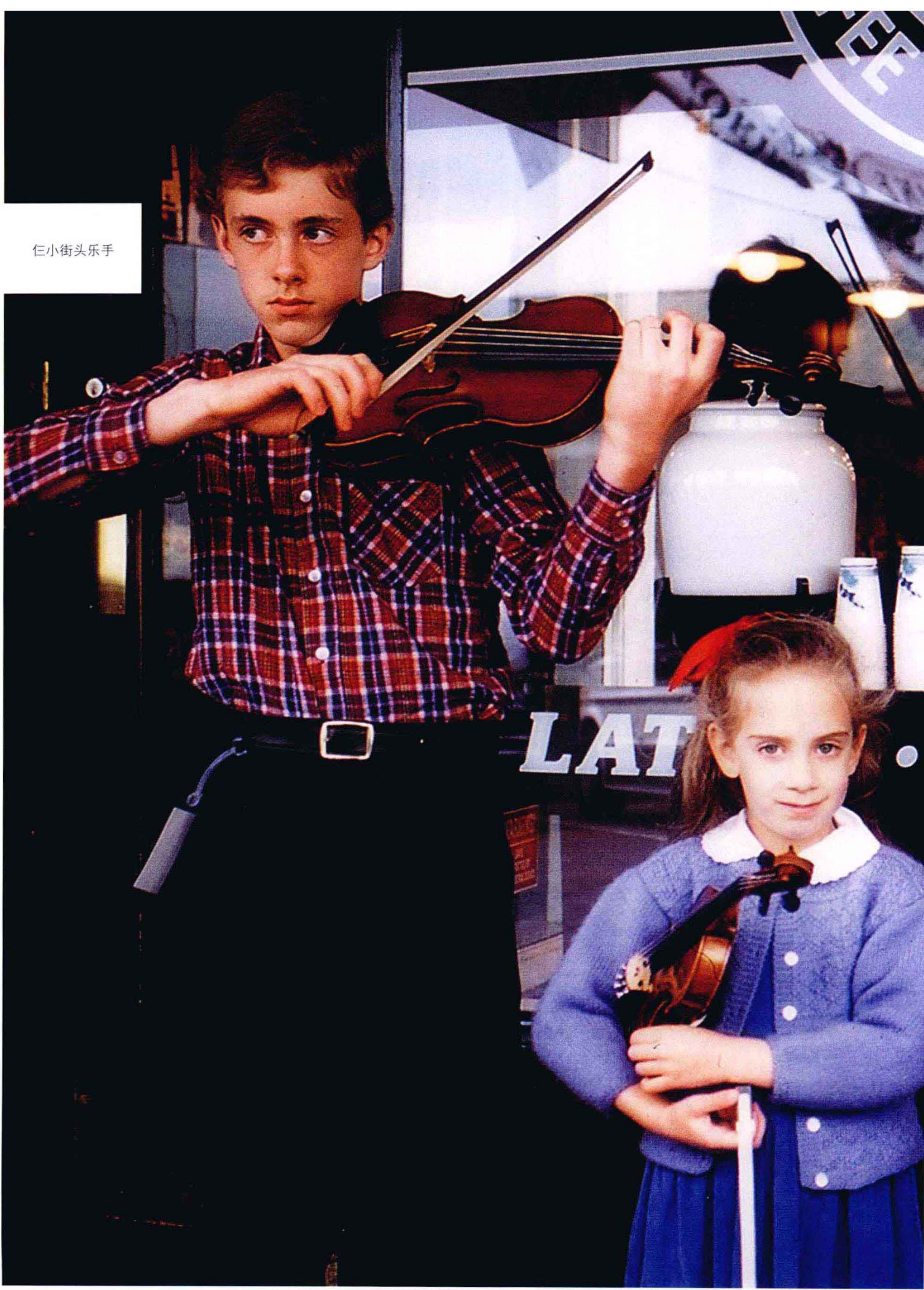
校园街头乐手

纽约鼓手





西雅图公众
集市中的
长笛手安迪



仨小街头乐手


TEA
Espresso
Cappuccino

《街头音乐：美国社会和文化的一个缩影》（下称《街头音乐》）的写作，24则故事、人物情节，加之笔者内心独曰或旁白，构成了学术论题叙事性的形式。

考虑到关注对象的需求，《街头音乐》中主要采用了叙事方式。然而，叙事与思辨并不是对立的、不可协调或不能并存的。例如，在《街头音乐》中阐述音乐人类学学科问题之一的"局内人"、"局外人"时，鉴于论题的性质，笔者采用了较为思辨的方式：

在众多的讨论中，人们都将"客位/主位"与"局外人/局内人"作为同等对应关系来解释和认识。然而，这两对术语的性质是有所不同的。"客位/主位"所涉及的是研究者对事物和现象在认识观念上的不同角度，而"局外人/局内人"则是观察者的文化身份或具体文化立场上的不同角度。也就是说，"客位/主位"从观念的层面上来讨论文化的不同性质。"客位"立场是从观察者的角度或参照系来对某一或诸社会文化体系进行分析，这种分析涉及到对分析者所建立的理论体系的应用和发展。相反，"主位"的观念表达和阐述是"本地人"对现实世界认知的模式，这种方式所强调的主观意识是被他所在的社会集团所分享的，并且所探讨的文化上的特定模式是被这一集团的成员们所共同经历的。因此，"客位"理论被认为是比较"客观的"、"科学化的"、分析的和某种比较的（因为它是建立在来自异文化研究者的经历上的），而"主位"观念被看作是比较"主观的"、体系化的、感知的和更注重功能和意义的。然而，要注意的是，这两者的关系不是辩证的，也不是相对的，而是完全不同的认识论。

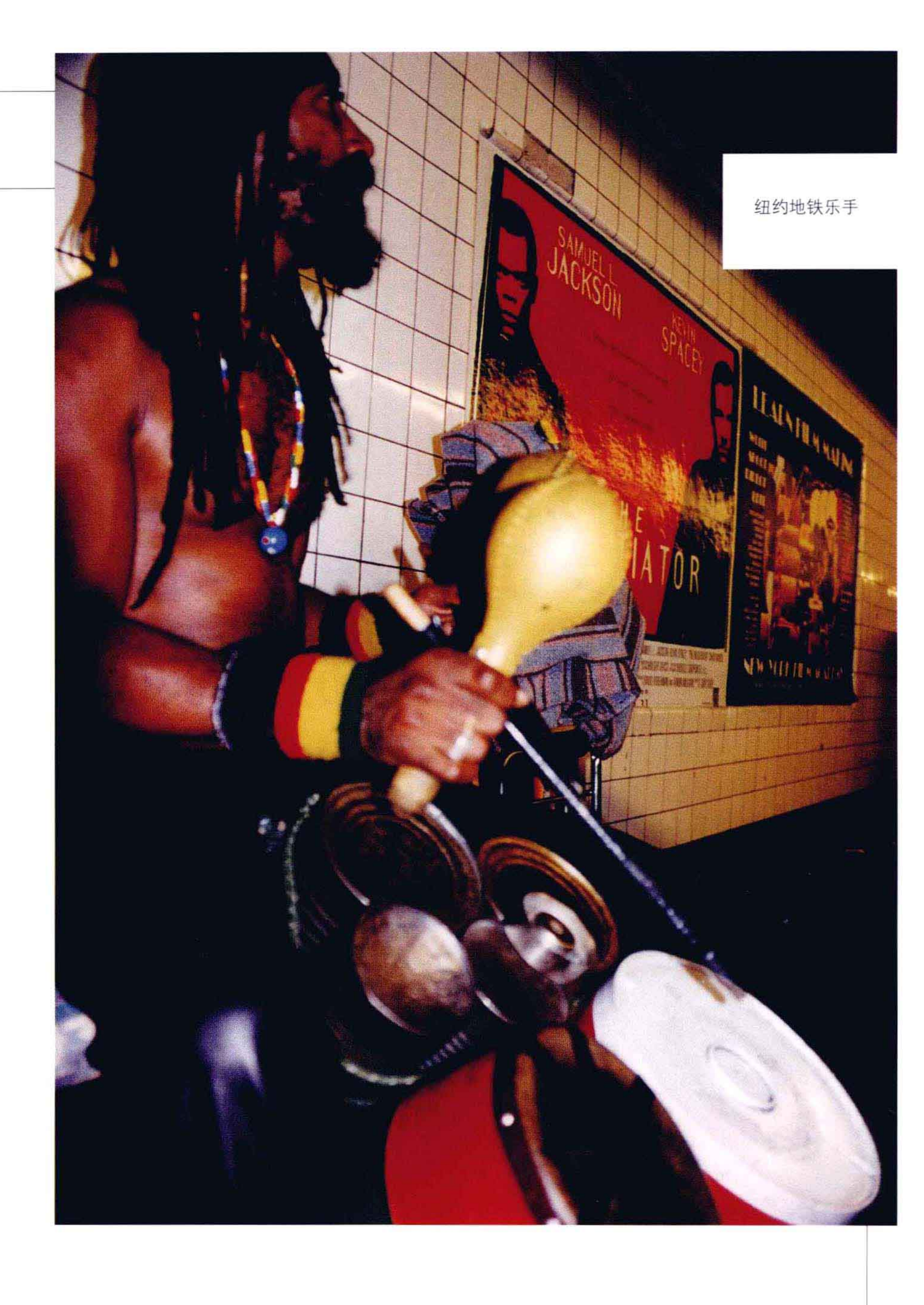
然而，"局外人/局内人"则是另外一方面的论题，它们所涉及的是研究者的文化身份问题。两者的差别在"实体上"，不是在观念上。"局外人/局内人"区分和规定建立在个人所经历的传统和文化知识的积累上。一个被定义为"局内人"的身份，他必定可以到达文化情感和直觉的"不能言语"[1]的层次，但是"文化身份"不涉及种族或国籍。对特定文化中的"音乐的意义"的理解是鉴定"局外人/局内人"一个有价值的尺度，因为对特定"音乐的意义"的认识是建立在一个人所处社会和文化环境中经历的积累和整体记忆的基础上的。[2]最初的社会和文化经历在很大程度上决定了一个人的文化身份。"局外人"之所以是"局外人"是因为他的知识和经历是建立在他自身文化基础上的，他是参照着其自身过去所拥有的文化经历来参与或观察另一种文化的。因此，一个"局外人"很难到达一个"局内人"所理解和所经历之中的文化"意义"的程度。但是必须十分注意，"局外人/局内人"的不同并不涉及到任何"价值"问题，也就是不存在谁具有优势的问题，他们的区别仅仅是不同的文化立场和不同的文化身份。

虽然在最后的终极问题上"局外人/局内人"会有差别，但是，两者的关系在一定层面上是相对的、相比较而言的，也就是说，两者的地位是可以转换的，也可能是兼而有之的，即一个人处于两者之间，或者说同时具有双重属性。

"客位/主位"或"局外人/局内人"组合在一起，不是一个简单地1+1 = 2的事，而引导出来的却是X+Y = Z的另外一个数字。这个新的数字Z是一种认识事物的新层面，也就是民族音乐学应具有的开放思想。这种组合不是数理逻辑在数量上的简单加法，它更像是一种物体品质上的从量变到质变的化学反应。这种"化学反应"的结果是一个学者对事物认识和理解的累积。当然，这种理论认识的累积是需要不断地实践、不断锤炼和提高的。没有理论的实践是缺乏深度和没有思想的，同样，没有实践的理论是空洞和虚弱的。

3、叙事身份

这些年来对美国街头音乐活动所进行的"田野工作"，也就是笔者对该"局内人/局外人"、"主位/客位"论题的实践尝试。笔者清楚地知道，尽管从事这项考察和研究已经多年，但是作为一个中国人，无论笔者怎么样了解和熟悉街头音乐的内容和形式，但是对于这一很有特点的美国社会和文化



纽约地铁乐手

现象的理解，特别是对于它的解释，永远是从一个“局外人”的立场上来进行的。也许与没有进行过这个领域考察的人来比较，笔者会显得“局外”的程度小一些，从一定的层面上来说，笔者也可能具有“局内人”、“局外人”双重的属性，但是由于不同的文化背景、不同的生活经历、不同的人生价值观念、不同的社会习俗和意识，都使得笔者这个“局外人”永远是一个局外人。这是因为笔者的认识、理解，包括解释是理性的，是通过知识性地学习，通过观念上的转变来获得的，而不是亲身的体验。尽管也曾多次参与街头音乐演奏，但是那种“蜻蜓点水”式的参与只是一种新奇的行为。除非笔者自己也从事街头音乐演奏，而且将此作为生活的主要内容，经过相当一段时间以后，也许会获得比较深入一些的体验。否则，“局外人”永远是局外人。这是因为，一个人要改变他的文化身份是非

常困难的，也许是不可能的。在留学期间，我们在课堂上对“局内人”和“局外人”问题进行过广泛深入地讨论，教授告诉过我们，美国心理学家、社会学家和人类学家曾联合进行过考察和实验，发现一个人的青春期之前的社会、文化经历在很大程度上决定了他的认识观，也就是说，不论将来生活在哪里，这段时间所接受的社会、文化经历就是他的母体文化，即本质文化立场。

近十年美国留学，经历了许许多多的事情，它们对笔者在生活、事业和人生等许多问题上的观念和看法产生了非常大的影响。尽管这十年的经历中有过不少艰辛，但是仍然对那块土地、那段时光有着深厚的感情。不管笔者的思想观念、生活方式有怎么样的改变，然而，文化身份永远都不可能改变。这不是一个人种的问题，不是血液的问题，也不是国籍的问题，更不是感情问题，根本的是笔者的母体文化是中国，从文化本质上说，笔者永远是中国人。回到以上的论题，也许正因为笔者是以中国文化身份的“局外人”来看待美国街头音乐活动，这样反而“旁观者清”。

4、叙事关怀

不同叙事对象、叙事表达和叙事身份只是从手段和视角的选择上进行思考，然而，音乐人类学的终极关怀是人文精神的诉求。《街头音乐》在叙事中一直将此作为基点，把美国街头音乐活动视为一种文化存在方式，透过对这种存在方式角度的探究来理解其背后的社会和文化所反映的人文特征。

《街头音乐》把“农民集市”看作是西雅图街头音乐的大舞台，在这个舞台上上演着各种不同节目，出现各种不同角色，呈现了各种不同的文化。尽管美国西雅图以其“波音”和“微软”在世界上树立了现代化的形象，但是“农民集市”的标题依旧保留下来，这就是美国文化中坦荡、朴实精神的体现，这也是西雅图街头音乐活动传统的最好见证。“农民集市”壁画就像那些西雅图街头音乐家们的“如是说”：“这里是我们街头音乐的起源，这里是我们街头音乐的土壤，这里是我们街头音乐的生活。”

这个大舞台是需要秩序的，这个秩序规定了节目的前后上下，有了这个秩序整个舞台才会井井有条，才会让舞台运作正常进行。有了秩序，街头音乐才会在这块“土壤”里不断成长。这种秩序就是“公众集市中心”里街头艺人间的默契。他们之间的默契是一种个人和群体之间在一个特殊的社会群体活动中的自觉或不自觉的制约行为。从《街头音乐》叙事的故事中看到，虽然一个个完全不同的个体对于街头演奏、对于街头音乐、对于街头生活有着全然不一的理解，但是，他们却把自己看作是街头音乐活动这个社会现象中的每一份子。他们的默契不是法定的，也不是通过集体讨论规定的，而只是个人与个人之间的心照不宣，“公众集市中心”的街头音乐家们以个人之间的“感情”默契通过有规律换班的“理性”手段来创造他们的这个特殊社会集体中的运作功能，这一功能的正常运作反过来实现了那里的整个街头音乐活动在这个大舞台上的秩序。

把“公众集市”比喻为上演街头音乐节目的舞台，这是因为那里的情形与戏剧表演的舞台有着极为相似的性质。舞台是用来交流的，交流的对象无疑是街头乐手和集市中的行人，通过音乐的媒介，在演奏（唱）与聆听的过程中，相互之间的感情有了呼应、思想有了交流。舞台是一个特定的空间，虽然这个空间不同于真正的戏剧舞台，演员需要有幻觉的舞台空间，而街头音乐活动的舞台空间是非幻觉性的，因为乐手和观众都是真实的角色，表演活动是真实的生活场景。那么，这个舞台的空间性质在哪里呢？一是在表演者和观赏者自己的心里，音乐使得表演者和观赏者都在其自身的心里构建起特定的感情和文化空间，在各自的空间范围里，他们通过正在进行的音乐来连接自己的生活；另一空间是在表演者与欣赏者之间，演奏的作品越是动听悦耳，演奏的水平越是出色高超，演奏的内容越是熟悉、易于接受，这个空间也就越是融洽、亲切。要获得这样的舞台空间，势必涉及到舞台的感情问题，因为这是一个真实的生活场景，所以这个舞台



路人对街头乐手付小费

民间艺术节的表演



西雅图
民间艺术节

的感情并非是虚构和假设的、当然不需要用演技来培养感情和控制。街头音乐的舞台感情要的就是真挚和友善，那里没有虚假，也没有约定。也许这样的舞台感情对于过路的行人和观众来说可能是瞬间即逝的，但是乐手们必须具有持久性。舞台的存在就是依靠着这种真挚和友善。

时间是舞台的另一个重要特征，由于街头音乐活动的特性，它的舞台时间具有几个方面的内容，一是音乐表演的阶段性和连续性，另一是观众的阶段性和连续性，这两者的时间概念并不是统一或同步的，再一方面就是双方的心理时间。这三方面的时间都不可能是自然的时间顺序，由于观众的往返流动性质，这里的舞台时间也许是交叉、间断、倒装、插入，也可能是蒙太奇式的。舞台有时间，时间必定有流动或停顿。音乐的流动、时间的流动、观众的流动是保证舞台存在的前提，所以，这个特殊舞台中的停顿不同于戏剧表演。戏剧表演中的场间落幕的“打句点”是一个戏剧结构的必要部分，观众在这“句点”停顿中间得到呼吸、思想和回味，而街头音乐舞台不一样，虽然大的时间概念中的舞台和观众总是存在，但是曲子与曲子的“句点”意味着“散场”，音乐停顿了，观众也就离去。于是，舞台节奏成为了非常重要的因素。掌握好舞台节奏是街头乐手成功表演的关键之一。对于乐手自己来说，他自身能够掌握的节奏表现在曲目内容、风格和次序的安排，以及观察观众流程的密度、速度的能力，合理的快慢、紧缓的舞台节奏非常有利于吸引观众、留住行人。从大量的考察实践表明，对于观众吸引力最大的那些乐手，往往是对他的舞台有着认真仔细安排的乐手们，舞台中的音乐节奏、演奏节奏、间隙节奏、观众节奏，以及心理和感情节奏的因素是他们特别关注的。以上几方面的因素构成了街头音乐活动舞台的特定环境。

舞台有了，舞台的秩序也有了，接下来的就是舞台上表演的节目了。在大舞台的秩序中，上演着各种不同和多样的节目，在《街头音乐》叙事中所选择的每一出节目都具有“典型”性。大学生洁丝卡并不是美国的精英，她学习音乐也不是为了将来的职业，但是她的形象和单纯的想法却代表了一代社会和文化的群体。她的话语叙事转达给我们的是，他们的生活准则是体验生活、体验人生、体验社会来获得文化上、精神上和人格上的长进。他们也需要车子、房子和金钱，但是他们用自己最辉煌的年华来追求的却是人的社会价值、人的文化品味、人的精神境界。

如果说洁丝卡现象具有一定的普遍性和群体意义，那么另一个街头音乐乐手大胡子安迪则是独特的个例。安迪在早年音乐理想中的浪漫主义与现实生活中不相符合时，他转变了自己的观念，转为从事计算机职业。就像西方早年启蒙主义者那样，科学是文明的根本出路。之后，安迪的认识又有了转变，他理解到科学只是推动社会进步、提高社会文明的手段，决不是目的，进而安迪转向攻读人类学博士学位。他认为，人类社会发展的根本目的是对人类自身的理解。这样的宏大前提、这样的博爱境界所需要的是人文知识而不是“二进位的数字游戏”。感情的浪漫走向理智的现实，由艺术的激情上升为科学的理性，然后又从规范的数理转向宽宏的人文，由程序化的“机械唯物主义”式的设计上升为对人、对社会、对文化的理解。安迪的感情和理智的转化似乎是近两百年来世界人文思想的一个缩影。笔者一直在思索其非常有意思的经历，也许他还会从对人类的抒情认识走向对宇宙的哲理思索，这样他是不是从感性的混沌走向了理性的清澈？他还会从“清澈”返回“混沌”吗？在许多中国文化大家中有过不少类似的例子，从科学家转变为思想家，然后又从思想家转变为宗教的信奉者。不管是皈依基督，还是信奉释迦摩尼，宗教都成了他们的终极关怀。也许安迪也会走上这样一条道路，更或许他觉得中国的禅宗才是人生最终出路。

有舞台就有观众，“公众集市”舞台前的观众就是那里的游客，前去欣赏街头音乐的人们各个对演唱报以赞赏鼓励，而且他们中的许多人会主动给予小费的报酬。这是一种良性化的循环，经济的作用、人格的尊重、文化的传播在那个大舞台周围发生和发展。也因此，街头音乐活动在西雅图人们的

田野考察辑录



▲ 厨师职业的街头乐手

生活中成为了一种很特别的内容，“公众集市”中心也成为了一种特殊范围内的带有一定社会性、经济性、风俗性和文化性的市场。

舞台上的节目是多种多样的，演员根据自己的才能、自己的传统、自己的风格，自己的爱好，以及自己的理解来表现音乐。因为那里是一个舞台，舞台为所从事的活动规定了场景和内容。人们常说，什么东西在艺术家手中或眼里都是“艺术品”。我们这里的舞台也具有相似的意思。在舞台之外不是道具的东西，在舞台上就成为了节目的主要内容。“公众集市”中的舞台就像是美国这个国家的一个侧面，它是那样的丰富和自由，每一个人都可以成为这个舞台上的角色，任何东西都会在这个舞台上发挥它的个性，从而许多不被人们留意的物品或现象都成为了这个舞台上的节目。《街头音乐》中提及的杰米的“音乐”和纽约地铁里的“后现代雕像”都是这个舞台上上演的“杰作”。问题不在于乐器的定义是什么，而在于对音乐本身的认识，也就是说，对究竟什么是音乐的问题的理解，在这个舞台上是非常具有个性的。从考察到的这些例子中，我们得到的感受是，只要有一颗音乐的心，什么都是音乐，什么也都是乐器。

居住在西雅图的街头乐手，或者不是西雅图的居民，而是路经这里的街头音乐家们，他们各自前来参加这里的舞台演出的目的是不一样的。有的是他们的生活内容，或者说街头演奏是他们生活的经济来源之一，比如有的是为了增添一些生活经历，有一些只是为了生活的乐趣，没有特别的目的，还有一些他们的目的是一种形式和内容融为一体的情形。黑人无伴奏五重唱组就是这样的现象，音乐、宗教以及他们的周末是一个整体。别人的礼拜是在教堂，而他们的礼拜是在街头进行的。别人的祈祷为了自我，而他们的基督的颂扬是与大家分享的。对这个“无伴奏五重唱组”说来，没有了音乐就等于没有了礼拜，没有了歌唱就没有了上帝与他的信徒间的沟通和交流。在他们看来，音乐不是像我们所说的那种艺术的东西，而是真正的一种表达他们用语言不能表达的“语言”。通过这样的“语言”，他们才能直接地接受上帝对他们的旨意。他们觉得，人类之所以有音乐，不是用来“欣赏”的，而是用来交流的。文字和语言是人类间使用的工具，而音乐是自然界本身就具有的，是上帝给予的。只有用音乐这样的“语言”才能消除人类与上帝之间的隔阂。他们的礼拜堂就是在“公众集市”



纽约街头的
歌手



西雅图
民间艺术节





▲上/ 新奥尔良街头乐队　下/ 安第斯乐队表演



▲印第安舞蹈

咖啡馆前的街道上，那里也就成了大舞台中间的小舞台，于是乎，他们的观众也是他们的“姐妹”和“兄弟”，观众和演员都在分享同样的音乐和同一个上帝。

这个大舞台是非常公平的，这里没有行业的偏见，没有性别的偏见，没有年龄的偏见，也没有种族肤色的偏见。只要你愿意，人人都可以前来表演，人人都会得到一份尊重。一些千里迢迢前来大舞台献艺的乐手，不是为了金钱、不是为了兴趣、不是为了经历，也不是为了信仰，而是为了一个愿望的实践、一个民族传统的继续。《街头音乐》论及到娜拉和她的全家从爱尔兰移民来了美国这个美好的国家，她们愿意和大家分享那些动听的旋律。她也想让孩子们认识到，外公教给的音乐是她们的骄傲，因为前来观看的观众都称她们为“音乐家”，这就是她们的外公所期待的。小小街头音乐家母亲的这段话非常质朴，但让我们看到了一项特殊的教育方式在萌发、一个民族的文化传统在继续、一种宽宏而真诚的人文精神在蔓延。

整个“公众集市中心”是一个大舞台，每一处的表演是一个小舞台。在各个不同的小舞台上上演着不同的节目。印第安人的“安第斯”音乐是那些小舞台里最具有象征意味的表演。他们把音乐看作是一个集体的作品，反过来，整个社会就像一首音乐，音乐的完成必须以每一个人的参与、配合和努力来达到它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐需要非常高的音乐能力和演奏技术才能，可是，印第安人对音乐活动的观念主要又是社会性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。从而形成了音乐技术与社会理念之间的矛盾。在这样的情形下，印第安人注重的人的参与，人心的和



民间街头乐手
的交流







街头三重奏



西雅图街头
小提琴手





观察中的文化传承

谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。所以，他们的演奏成为了具有社会学意义的现象。

“安第斯”音乐的社会学意义不只限于他们的小舞台，它的象征其实也体现了整个“公众集市中心”大舞台的精神。只有音乐学和社会学的和谐、融洽的人文精神，这个舞台才能够运作自然，街头音乐也才能够在那里不断发展，也才能够作为一种西雅图特有的文化长久保持下去。

以上所讨论的种种现象和问题，实质上涉及的是一个美国文化中的关键问题，即“平等和自由”。在美国，平等和自由是实现自我价值的基本保障，竞争是实现个人价值的根本途径。美国人的价值观念中，机会均等和个人自由是每个社会成员

完成自我实现的基本保障。离开了这两个原则，人本主义只能是一种空想。美国这片新大陆没有封建传统。逃避各种压迫势力来到这里的早期移民很容易播下平等、自由思想的种子。以后各个历史时期的移民也把平等和自由作为共同寻求的目标。美国300余年的历史就是不断对平等、自由重新界定的过程。

早期新教徒的劳动价值观，后来逐渐发展成勤劳、节约、奋斗、物质至上、讲求实效的美国精神。人们希望通过自己的奋斗和物质上的成果来得到上帝对自己的认可和恩典。这种新教徒观念激发了美国人的奋斗精神和努力创造物质财富的积极性，在客观上起到了促进经济发展的作用。美国人物质至上的观念形成了一种典型的美国独有的实用主义哲学，他们关心实用价值，重视实际行动。这种重视物质利益、追求效用的实用主义就是将获得实际效果作为追求的最高目标，把实际效果作为唯一有价值的真理。虽然实用主义不关心对普遍绝对真理的探讨，但是由于它崇尚科学、尊重实验、反对盲从的风尚，给美国经济的发展带来了非常积极的影响。美国人的实用主义不仅体现在经济获利上，在政治和社会生活中同样体现了它积极有效的方面。因为它讲求实际，美国人往往在政治上所提倡的原则在执行时却会根据当时的形势放弃原则。美国历史上的一系列“妥协”就是这种政治态度的表现。例如，美国宪法中的“大妥协”、“1850年大妥协”，以及新保守主义对福利政策的妥协退让等，都反映出美国人重实效轻原则的态度。科学研究的情形也如此，在美国，人们对待科学的态度就像做生意一样，只有那些马上见效的东西才能引起人们的重视，与生产、生活关系密切的自然科学课题总是研究的热门，而高度抽象和纯粹说理的哲学思辨则不是他们所关心的。

事实上，美国人的价值体系中有许多难以相互协调的对立面，其中最突出的也正是自由和平等。理论上说，如果人人都有平等的机会，人人就有了发展的自由，因为机会均等和个人自由是实现自我价值的基本保障。然而在实施过程中，自由和平等却经常表现为一对矛盾。由于各种社会因素的作用，权利和机会的均等并不能真正得以实现，经济和社会地位处于劣势的大多数民众呼吁平等，而既得利益者们则要求自由。由此而产生的分歧、矛盾乃至斗争影响着社会政治、经济、文化生活的方方面面。虽然价值观是社会成员共同追求的目标，然而是否能真正实现还受到各种因素的制约。因此，理想中的“自由和平等”价值观和社会现实之间往往存在着差距，甚至矛盾。例如，在这点上，美国文化中最为持久和突出的悖论集中体现在所谓法律上个人的自由和平等与事实上对美国黑人的种族歧视之间的矛盾。这样的情形不仅反映在对待黑人身上，对于印第安人，以及其他少数民族都是如此，自由、平等的人本主义理念一直不是他们的现实，而是他们所需要长期追求的社会理想。[3]

作为一个中国人来理解，其“自由和平等”所反映的是一个非常基本的概念，即“尊重”，这样的人文精神也是笔者在街头音乐考察中感受最深的，也是《街头音乐》所反映的主题内容，笔者试图通过此例来提倡一种音乐人类学的诉求，即：

学术是人创造的，

学术是人的学术，

学术的重要责任是诉求人文关怀。Ⓜ

参考文献

1　胡德（Mentle Hood）认为，从emic的角度来说，“音乐的意义”是“不能言语”（untalkable）的。请参见他的“量子理论”（Quantum Theory）学说。

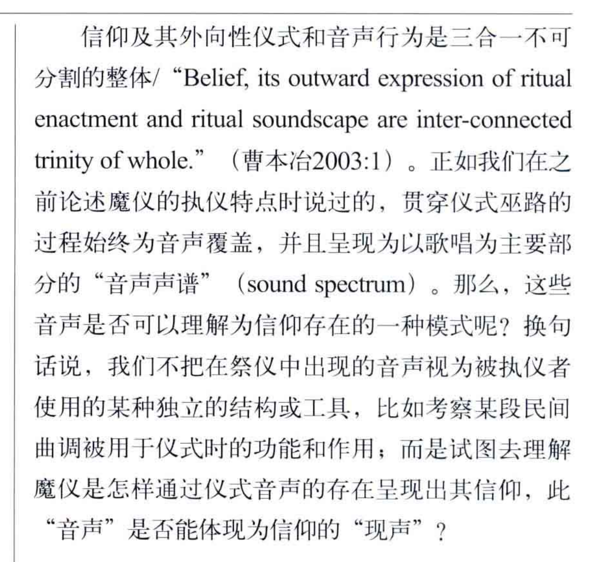
2　Maurice Halbwachs:《论集合记忆》（On Collective Memory），ed, trans. by Lewis Coser. Chicago and London: The Univ. Of Chicago Press, 1992, pp. 22-23。

3　详见端木义万主编：《美国社会文化透视》，南京大学出版社，1999年版。

田野考察辑录

聆听巫乐中的宇宙观


撰文 + 摄影/ 萧梅



信仰及其外向性仪式和音声行为是三合一不可分割的整体/ “Belief, its outward expression of ritual enactment and ritual soundscape are inter-connected trinity of whole.”（曹本冶2003:1）。正如我们在之前论述魔仪的执仪特点时说过的，贯穿仪式巫路的过程始终为音声覆盖，并且呈现为以歌唱为主要部分的“音声声谱”（sound spectrum）。那么，这些音声是否可以理解为信仰存在的一种模式呢？换句话说，我们不把在祭仪中出现的音声视为被执仪者使用的某种独立的结构或工具，比如考察某段民间曲调被用于仪式时的功能和作用；而是试图去理解魔仪是怎样通过仪式音声的存在呈现出其信仰，此“音声”是否能体现为信仰的“现声”？

谁在唱?

魔婆执仪以及歌唱的能力来自于附体的祖师神灵。那么，她们在执仪的过程中的歌唱是否也是神灵所为?

在考察中，笔者接触到的一个最为普遍的现象，就是所有的魔婆都说自己无法记忆在仪式中所唱的内容。她们用一个“醒”字，区别自己在“仪式场域”中的恍惚状态，和离开这一场域时的清醒。“醒来，刚才做什么，唱什么都不知道”。非醒与醒的区别，就是所谓上身与否的区别，而上身即为神灵的附体，非醒的状态，即为魔婆以其自身作为神之代言。所以她们说在魔仪中唱歌的不是自



萧梅
上海高校音乐人类学E-研究院
特聘研究员
上海音乐学院教授、科研处处长


桔子
柠檬
xī guā
西瓜
hā mì guā
哈密瓜
qīng cài
青菜
fān qié
蕃茄
ǒu
藕
yáng cōng
洋葱

田野考察辑录



己，是祖师。“做魔的时候，闭上眼睛，是祖师在唱、在说”。“是神唱，不是人唱”。由此可见，由此可见，音声在附体现象中出现的另一种意义在于“代言”。

然而，为什么要以“歌“代言呢？既然魔婆的附体不依赖音乐，既然附了体就能借助祖师的力量看见阴间种种，不唱歌不是一样能与无形世界的神灵鬼魂打交道，为信众招魂吗？但是，经过考察和访谈，魔婆及其信众都认为没有歌唱，便没有魔仪。因为，如果没有歌唱，神灵将无法喧喻，所谓“是神就用歌”。这显示了信仰当事人是以韵文体的“歌”这样一种区别于日常话语的音声表达方式，认同神性的存在。

采访中的魔婆从小并不爱唱歌，也不会当地的山歌。她的歌唱能力来自附体。2005年6月1日晚上，她说要给我们唱一首告别的歌，但是，开了好几次头，都唱不下去。最后，她说，“不得，没有请神灵，莲（她的名字叫莲）自己（唱）不得”。于是，她开始上香请神，并在“打嗝”转换角色之后，这个“鬼莲”才开始了歌唱，并且歌如泉涌，

直泻六十句诗行。

神性通过魔婆歌唱，魔婆为神代言，从而建构起魔仪信仰中并置有形和无形世界的祭仪。因此，其歌可以称之为信仰的“现声”。而要充分理解这一点，则不能不关注“怎么唱”的问题。

怎么唱？（仪式音声与两重世界）

如上所述，魔仪中魔婆始终坐于地下的鞍垫。这个鞍垫作为巫路的起点，经过由香桌、神案、神台层层递高的空间关系，象征着从人界到天界，从看得见的世界到看不见的世界。所谓通过一条巫路在仪式中的时间性过程，结构出不同层次和性质的魔仪空间，并依据仪程环节的线索，展示了巫路的穿行脉络及其逻辑架构。以一段唱词为例：

过交叉路口，来到大路上；

走进田、地、垌（遇见看管田地、水田之神）；

走过大泉眼和大河边；

走过“西府”泉（害人泉），慢慢走进干枯泉；

走过山坳中枝丫交错的大榕树，进祭祀神灵的大树和桂树；

走过让孩子生麻疹的神位边；

踏进峒“后麦”（野杨梅）和“后斗”（灰色野草莓）；

进埋葬小孩夭折的地方；

进老娘娘放牛的地方；

走过继父继母养育的孩儿那边；

走进男女青年死亡的门前；

走过“外亡鬼”之地；

走进全街人的祖父母坟地；

踏上那片天劈留痕的地方；

转到虎狼出没的深山老林；

走过人烟稀少的荒地，茅草划脚割膝盖的地方；

走过“ko^{44} paη^{2323}” “ko^{54} khuɰ^{54}”（光榔、小光榔树，指不生育的男女命落的地方）；

走进两位管山脚、管“ko^{54} mun^{13}”(断肠草)的神那里；

过三门晴天，八门雨天及坳顶风门；

路边的竹笋生长的地方；

踏上男女青年游玩的栅门（tou^{54} tɜ a:p^{213}），走过精明能干的男女青年门前，选漂亮的女孩，英俊的男孩上天界去接“囊亥”（na:η^{31}ha:i^{54}，接月姑）；

过男女守寡之地（寡男寡女门）；

踏上停尸的地方（t : oη^{214} fum^{31}，指死人只能一块白布遮脸）；

踏上地狱刀门（tei^{214} ok^{21}）；

过男女不结婚的地方；

踏上桥头，走过“tham^{54} kja: η^{45}”（指怀孕妇女中途母子都死亡的地方）；

走过海岸，过仙海（ha:i^{2323} pat^{21} θ i:n^{54}）；

走过观音仙台，天上财神；

进入“华光”（指打铁之地）神舍神位边，汇集祖师的兵马上天堂拜见祖师；

走进“花王圣母”之神位边；

踏上河水混浊之地；

转入“龙舟”河水边（指阴阳分界之地，人死后送入阴间安放之地）；

过星星升起的地方（抬星求财的地方）；

走过解关“tou^{54} kua:n^{54}的地方；

过天狗守门之地；

踏进街墟，到“依巴”“嗲兰”（一男一女俩孤儿）相约说情的地方。

…… *

魔仪所涉空间：

（1）现实

①坛场：具有象征意涵的“容器”，是盛纳其它空间关系的基础。

②行为空间：可见（感）的演释

（2）虚拟

①角色的关系

②转述的场景：通过唱词

空间性质分类：

（1）地域

（2）社会文化

包括了现实的、需求的、想象的场景和关系。

比如，村外的田、地、垌是现实生活中的地域场景，在这个场景中出现的神公，作为掌管农业生产的神祇，要通过魔婆之口，讲述生产中的种种经验和规矩；走过星星升起的地方，是为人间增添福、禄、寿；而仙海、华光海等等，则是对祖先所在的想象了。

表达手段：歌唱的叙事

正是因为魔婆始终固定在鞍垫上，所以整条巫路的行走，每一个情节是依靠魔婆的附体叙述来陈述的。这也是为何在巫路中歌唱占据了大部分时段的原因。

伴随着法器有节律的敲击和舞动折扇（象征着刀剑）的动作，魔婆叙述着如何经由神灵的帮助查访失散的灵魂，并历经千辛万苦，把那些寻找到的灵魂带到天界，这些灵魂在获得玉皇大帝的“盖章”后，魔婆还要将它们再带回人间的过程。其多样化的叙事场景基本可以概括为：家户/村舍，田间/山野，冥界，天界等地域空间；以及男女之恋，婚姻生育，生产劳动等社会文化空间。而这些不同的空间场域，又都对应着不同的关系。比如在家户村舍对应着家具神，门神，灶神，药神；田间/山野对应着树神，水神，天神，地神，山神等等。而这些神祇，又由魔婆代言出种种和睦相处、农业生产的生活经验。甚至包括结婚、守寡、只要是与现实生活相关联的事件，几乎都能找到巫路的对应空间和掌管这个空间的神灵。由此，在魔仪中呈现了它的信仰者所认同的两个世界。也就是说，在魔仪的信仰者看来，与她们生存的有形世界同时并存着另外一个无形的世界。阳间生活出现的问题，一定与阴界相关。因此，沟通阴、阳两界，方能安居于天地之间，展现了当地人信仰中的宇宙观。

魔婆，作为特殊的媒介，满足了信仰的需要。而是否能够将其穿越阴、阳两界的情景呈现给信众，则是魔仪灵验性的核心。而这个核心，恰恰是由仪式中的音声完成的。

在魔仪中，不管出现多少神、鬼、人，不管这些角色具有什么样的态度和情感，都是由魔婆自身经由附体的转换而实现的，除了各别的段落需要其他参与者的呼应，基本上体现为一种独脚戏。只是，这种独脚戏类的仪式演绎区别于代言体的戏剧，更像是一人多角、能够进出于不同事件、场景、人物、故事的叙事代言结合体的说唱。有趣的是，魔婆在巫路上因附体而呈现不同角色的时候，其帽必然垂帘，以遮盖其凡俗者的模样。也显示出这种戏剧性的故事所发生的场景，是帽帘后面的不同于凡俗世界的“阴间”，以及魔婆在“阴间”转换不同附身的需要。


戴帽


戴帽

魔仪的音声声谱

为了更进一步揭示魔仪音声作为信仰表达的模式，有必要关注在魔仪过程中的soundscape的整体关联。作为此音声声谱的能量分布，它包括了有声


戴帽


戴帽


赶路


过程

和无声两个部分。

从客位的观察来说，魔婆利用多样化的音声形式（styles），以白；韵白；咒；吟诵；拟（状）声；器声；歌等七大元素构成了有声的谱带，其每一种元素都既有独立性、又有关联性。

这个有声声谱的归纳，参照了语言与音乐两级变量的方法。论及语言与音乐的远近关系，民族音乐学领域不乏讨论者。比如1963年George List曾在《语言与音乐的边界》一文中讨论了这两个范畴的相关性。Anthony Seeger也在他著名的音乐民族志《苏雅人为什么唱歌》开篇，即指出不同的表演艺术，比如音乐和运动、或者运动与雕塑是相互关联的，音乐或非音乐的区别取决于表演者和他的听众。因此民族音乐学家在面对田野音乐事象的时候，应该考察由语言到音乐的整体连续统（the entire speech-music continuum）。他对苏雅人的声音（口头）艺术种类进行了划分，并对以往研究中分别文学、语言学和音乐学的孤立研究提出批评，并结合苏雅人的祭仪活动，对歌谣和其它的口头艺术形式进行了全盘的解析。

但需要指出的是，这种析取是局外人用特定音乐观念和标准来做的描写分析。就仪式局内人来说，它们只有以不同的音声表达不同仪式功能的意涵。因此，需要对每种要素以及要素下细分的元素进行使用场合、音声状态、功能意义方面的描写和分析。

比如，声音微弱几乎是默声的咒语，保证着请神、收魂、解除凶险的环节；说白的部分，体现了魔婆作为灵媒，为事主与其已故的家人交流代言；韵白的部分，告诉人们此刻的魔婆或者以附身的祖

师身份与各方神祇相遇，或者直接就作为各方神祇的代言；具拖腔性质的吟诵部分，有时来自道教的经文，用于化解凶兆的手法；而各种拟声，如果是用向外吹气流冲击双唇发出的“噗…”声，是对马打嚏喷的模拟，代表所骑马匹已经疲劳，该换马之意。于是在一旁的上香娘娘或其他的参与者要赶快烧纸马来完成这个任务；打气嗝，则意味着阴阳两界的转换，以及仪式过程中魔婆所代言的不同的神灵或鬼灵的附体替换；叹息声和其他怪声，常常代表外亡鬼发出的各种不同的声音等等。尤其在“过坟地”一类环节中的叹息，它的音声状态，是魔仪中最安静的环节，往往以魔婆的轻声细语和事主们的问询和叹息构成，如果遇到不幸亡故的亲人灵魂，还常有哭泣。它的功能和意义，在于此时的魔婆有如灵媒，被事主家过世的祖先或其他亲人附体并为之代言，这个部分最能吸引事主，也最能考验魔婆的灵验性。

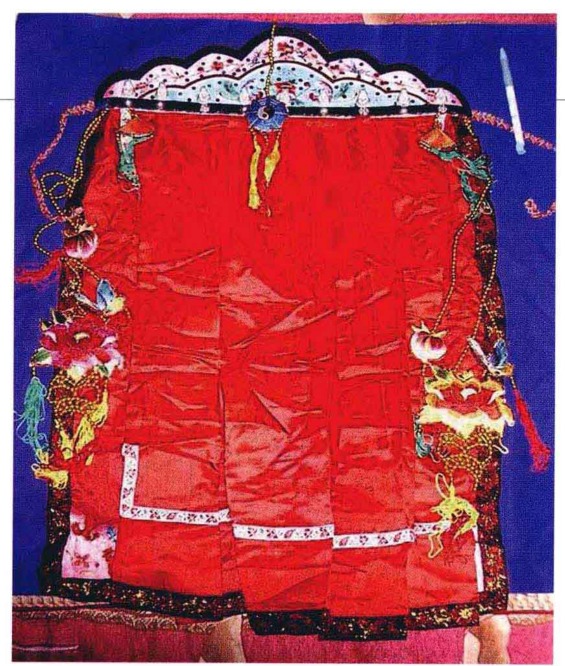
而无声的部分，正如曹本冶教授所说：由于理论方法上的局限，文化音乐学对信仰体系中“音声”的研究范围，暂时只能主要顾及听得到的“器声”和“人声”两大类“音声”。也就是说，佛道教仪式主持者在心中所进行的“神诵”或“心诵”应该被视为“不向体外发声”的音声现象，但关键的问题在于对此“默声”，应如何观察和描述？我在魔仪音声声谱的研究中，以自己的田野体验，提出在魔仪音声声谱的连续性中，可以补充两类“无声”的部分：（1）可观（感）的“默声”；（2）虚拟的听觉空间。所谓神诵、心诵，或魔仪中的默咒、默祷皆为第一类；而后者则为执仪者或信仰体系内的参与者所拥有的内在听觉。

就观察和描写的方法来说，我体会到“默声”虽然不能耳辨，其能量却并非不能感觉。事实上存在着一种内在的时间度量，即某种可感的节奏和韵律。魔婆在默咒的同时具有手诀或比划符箓的动作，伴随着这种动作过程，仪式行为的时间度量便可观察。有时，即便执仪者外显的动作也出现了休止，但其有目的的屏息、静场，也预留出这种时间度量。包括静场之时，由前一个段落所延续的情绪和进入下一个段落之间所体现的呼吸节奏。这个度量与仪式场域的行为空间之关系共同构成了为观察者可感知的对象，我称之为“可观的空间关系”和“可感的时间度量”。

面对“默声”现象的存在，面对研究者描叙“默声”所遇到的问题或困难，我尝试选择的解决方案是“身体感”。即要实践对于默声的观察，需要引入对身体行为的关注、引入“知觉－操作”的联结方式，并将其作为观察音声声谱的一种条件和方法。同时，也说明在仪式音声的研究中，各种认知形式的综合运用，对于局外人体验和观察的重要性。就“无声”部分的两种“虚拟的听觉空间”来说，有一般审美领域的共性，它更多地相关与个体或文化模式下的审美活动，所谓“弦外之音”，其


姐妹抬爸师


莲和师哥





▲上/ 魔婆之帽　下/ 众贺加冕

物理音响，对不同的主体具有隐喻的诱发性。但在仪式中的情况有所不同，以魔仪来说，其虚拟的听觉空间之所以有提出的必要，是因为它们具有“巫路”场域的意义。比如，我不只一次听魔婆们描述她们在“过海”中听到的惊涛骇浪。但作为观察者，我在现场只能听到她们歌唱的亢奋，以及看到她们为穿行风浪努力晃动的头颅和躯体。它们不仅对信仰者具有象征性的符号认同和能量的含义，也是信仰“现声”的特别形式。

当然，在信仰当事人的提示下，我们可以身体感觉，或者依据某种心理期待去建构这一音声，但这种建构如果没有与仪式当事人对于可听的物理音响的共同指认，仍然是人各一耳，声声相异。因此，这种对于内在或虚拟音声的解读和描写，外观无法度量，暂时只能在田野考察者与执仪者局内观的互动基础上被“说出”。这也正是作为“体验”的方法论蕴含的意义所在。承认观察者并非被动的旁观者，如果我们把仪式场域的关系扩展至双方共在的思想和行为，将场域的客观描写转化为音声境域的存在，那么soundscape就超越了单纯的被观察的空间意味，而更接近于Being-in-the world的那样一种互相指引而重重缘发的“境域”了。

而魔婆就在这个丰富的音声声谱中，通过附体及其转换，结构着阴间中的神－神之间、神－鬼之间；以及阴间与阳间的人－神之间、人－鬼之间的关系。当巫路走完之后，阳间的现实关系及其需要，便通过仪式得到了重整。Ⓜ



众魔

* 摘自本课题2004年农历八月十五《wai214na:ŋ 31ha:i54》（请嫦娥）仪式的唱词笔记。

上海新犹太社区光明节：民族志实录





▲上/ 光明节小餐桌 下/ 着古希伯来武士装的表演者



光明节及其音乐背景

犹太民族重要的民间世俗节日，纪念公元前165年先民玛可比战胜叙利亚侵略者、以及犹太教圣殿的重建。连续8天晚上，每天点一支蜡烛，在会堂或在家里颂唱两段祈祷文"我们点燃这些蜡烛"和"为了奇迹"。光明节音乐曲目来自多方面，如塞法迪族群的赞美诗来自《圣经·旧约》中的《诗篇》；阿什肯纳齐族群则多用由中世纪德国的两、三首民间曲调合成的曲调；还有18、19世纪东欧意第绪语犹太民间游吟诗人创造的光明节歌曲。此外，光明节也是儿童表演的节日，如小孩玩陀螺（dredl）时唱的陀螺歌。

撰文 + 摄影/ 汤亚汀



汤亚汀
上海高校音乐人类学E-研究院
特聘研究员
上海音乐学院教授

民族志实录

2004年12月12日下午举行的光明节（Chanukah）晚会，在陕西北路500号市教委礼堂，即原犹太拉结会堂（Ohel Rachel）。笔者4点前到了会堂。人们还在做晚会的最后准备，服务人员大多是中国人。会堂中间放置多张桌子，桌上放了一盘盘食物，每张小桌上都有一支小七枝烛台，上面点燃着七支小蜡烛，还有一丛鲜花，中间几张桌子较大，所放食物更多，有小圆面包，犹太土豆饼（latkes），生菜，油炸食物，水果色拉，饮料等。



▲克莱兹默乐队

会堂里还有一个低低的舞台，台前沿有一支支小蜡烛，台前放着一支巨大的九枝烛台。“克莱兹默”（klezmer）乐队在演奏，但只有乐长贝克尔（Dan Becker）是美国犹太人，他时而吹萨克斯管，时而吹长笛。其他四人都是中国青年人（据说来自南京艺术学院），其中两个电吉他手，一个爵士鼓手，一个电子琴手。这已经不是传统的“克莱兹默”乐队了，而是一支西方现代电声爵士乐队。音乐节奏极强，曲目多为改编曲，至少旋律还体现了犹太特色，主要是中欧哈西德教派、阿什肯那齐族群的音乐，但也有中东的犹太音乐，还有波西米亚音乐。曲目并不丰富，因为老是那几首，翻来覆去演奏。后来贝克尔告诉我，今天不是音乐会，只是为晚会提供背景音乐，增加节日气氛而已。他后来给我一张他们的节目单，曲目包括：民间音乐《啊，光明节》(Oh Chanuka)，意第绪儿童歌曲《夜间到来》（Banu Choshek），《陀螺》(Dreidl Dreidl),《旋转的陀螺》(Sivivon,sov,sov,sov),《我有一个小陀螺》(I have a little dreidl)，以及宗教歌曲《岁月摇滚》(Maoz Tzur)等。贝克尔的音乐风格及其乐队组成，还有他在美国和上海所处的哈西德教派鲁巴维奇支派的氛围，表明其音乐仅仅保存了传统的旋律，反映了犹太教音乐在当今世界的被同化现象。

晚会16：45开始。拉比致辞（因光明节属于世

田野考察辑录

俗节日，他不再像日常那样以传统宗教仪式着装，而是身穿普通西服，打领结），然后以色列总领事致辞。接着熄灯，乐队奏光明节旋律，台上小蜡烛点燃。乐声中，一群小孩手拿小电筒，头上戴着小七枝烛台，由一个穿着古代以色列沙漠服装、手持宝剑的大人带领着，列队上台。孩子们上台后排成一行，乐队停止奏乐后，开始演唱光明节歌曲，先由一女孩领唱，然后孩子们齐唱。接着乐长贝克尔也独唱了一支歌。

后来笔者在“中心”的光明节小册子上找到一首光明节歌曲的歌词：

我们点燃这些烛光，
来纪念你当时此刻，通过你神圣的祭司，
拯救祖先的业绩，
以及你为他们创造的奇迹。

光明节整个八天，
这些烛光显得神圣，
我们不可以利用这些烛光，
只能看着它们，
为你的奇迹、你的拯救而感谢、颂扬你的大名。

（译自Greenberg, 2004b:封三）

以色列总领事点燃大九枝烛台上的7支蜡烛，剩余两支未点，表明当天是光明节第六天（大烛台中间那支不算）。然后几个大人——均为男性——手持蜡烛上台，在乐队伴奏声中，分别朗诵美、以、德、英、俄等国的光明节诗歌。仪式结束，向孩子们分发礼物，有些孩子则在一个角落里做纸工。大

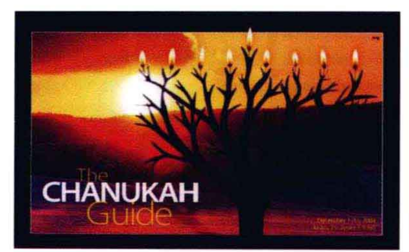
▼ 演唱光明节歌曲



家用自助餐，交谈。乐队继续奏乐，几支乐曲不断重复，节奏强烈快速——多为四拍子。来宾中除我外，几乎没有中国人，但确实有一两个中国面孔的小孩，不过戴着犹太小帽，据说他们是犹太人和中国人通婚的混血儿，说明现代犹太人正在开始打破禁止族外婚姻的传统。来宾中认识了一位在山东大学哲学系任教的澳大利亚犹太人，特地到上海来过节；还遇到一位美国犹太老朋友，在上海开投资咨询公司。由于音乐电声太响，以至我们需要放声谈话、才能听清楚对方的意思。晚会一直持续到19时，人们才渐渐离去。这个晚会，让我完全置身于一种异族文化之中，也为上海这个大都会增添了多元文化的色彩。

来自南京的克莱兹默乐队：对乐长贝克尔的采访

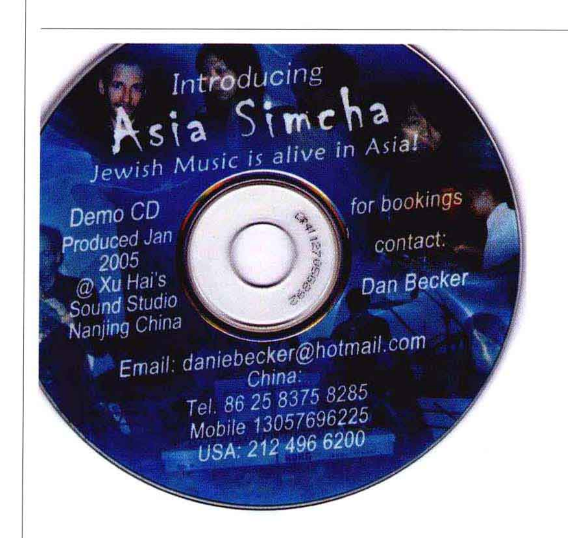
2005年3月25日下午，笔者约见并采访了常来虹桥中心演出的美国犹太人贝克尔（Dan Becker）先生，他是南京ASIA SIMCHA（亚洲欢乐）克莱兹默犹太乐队的乐长。他今年48岁，是通过美中关系全国委员会美中教师交流项目介绍来华，在江苏教育学院执教英语的，据说每周30节课。但他自从1968年以来一直从事专业音乐学习和表演，学过爵士演奏（长笛、单簧管和萨克司管）和作曲编曲。他本科毕业于纽约州立大学音乐系，硕士阶段在纽约大学主修音乐教育，在纽约亨特学院主修音乐人类学。现在从事流行音乐——爵士、戏剧舞蹈音乐、传统音乐（犹太、拉美音乐）。他在南京组织了这支克莱兹默犹太乐队，其队员则是由他训练出来的清一色中国人，其中有音乐系的青年教师和学生（乐器专业和音乐理论专业，鼓手是地理系的）。他们常应南京大学（尤其是该校犹太研究中心许新教授）之邀演出。因南京只有20来个犹太人，社区内演出不多，他们还时常来上海虹桥社区演出。演出场合有安息日之夜，“托拉”捐赠仪式或转经节，光明节，普珥节，婚礼等。他们还去北京演出过。据说这是亚洲唯一的克莱兹默犹太乐队，今年还将巡演亚洲，参加以色列组织的世界







▲光明节小册子
▲以色列总领事点燃大九枝烛台
▲点燃的大九枝烛台





▲ 乐队自制CD
▲ 贝克尔和他的克莱兹默乐队

克莱兹默演出节。除了南京大学外，很少在社区外演出。因为不熟悉中国市场，基本上无商业演出。由于他教英语的工资较低，很愿意做一些商业性演出。

关于犹太克莱兹默音乐，他说主要属于东欧意第绪文化（主要包括波兰、罗马尼亚、匈牙利等国）中的民间音乐，属于比较下层的音乐文化，由于它符合东欧哈西德教派关于音乐舞蹈进入仪式的主张，故用于该教派的仪式中。而主持上海新社区仪式的拉比属于哈西德-卢巴维奇教派，并综合了其他各教派，所以能够有克莱兹默音乐。据他提供的节目单，他们的乐队曲目一般有婚礼歌曲、儿童歌曲、宗教歌曲、民间歌曲、以色列歌曲、意第绪歌曲、哈西德教派歌曲、塞法迪歌曲、以及世界其他犹太人定居点的歌曲等的改编曲。

结语

上海新犹太社区目前人数较少（2004年为400-600人，其中不少是中国外地临时来沪的），基本上没有自己的音乐家。仪式中没有领唱，就由拉比代替（重大节日临时由以色列领唱担任），音乐演奏由南京中犹混合的克莱兹默乐队担任，这在犹太教历史和犹太音乐史上都是极其罕见的，异教徒竟然参加了犹太教仪式。这样在一定程度上打破了犹太教的私密性和内向性，这在非常开放的基督教里也是罕见的。这一现象至少说明了1）用当地人是不得已的权宜之计；2）犹太教趋于灵活现实开放，尤其上海拉比属于比较开放自由的哈西德-卢巴维奇教派；3）也反映中国的进一步开放与宽容，允许中国人参加一种不是中国正式宗教的仪式。

冀中音乐会的民俗传统

撰文 + 摄影/ 薛艺兵

冀中平原上的民间乐社（涞水县南高洛音乐会，1996年春节踩街）

20世纪初，随着中国最后一代封建王朝被推翻，延续了数千年的中国宫廷音乐宣告解体。经过此后半个世纪的社会动荡以及各种政治变革，曾保存于成千上万个佛寺道观中的古代寺庙音乐也逐渐消声匿迹。尽管如此，包括古代宫廷音乐和寺庙音乐在内的中国传统音乐的“根”，并没有因此而断裂，它在民间音乐的沃土中依然滋生繁衍着。新中国成立以来，由于民众社会生活发生变化；由于某些政治运动的影响；特别是由于八十年代以来西方工业文明和现代文化的巨大冲击，保存于民间的中



薛艺兵
上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员
中国艺术研究院音乐研究所研究员、南京航空学院音乐学院特聘教授





涞水县北高洛
音乐会
1998年

国传统音乐曾遭受严重的干扰和破坏。然而，具有数千年历史传统的中国民间音乐，并没有因此而枯竭。许许多多古老的剧种、曲种、歌种、乐种，仍旧伴随着古老的民间习俗，以其顽强的生命力跻身于现代文化的包围之中。活跃在中国首都附近的冀中平原广大农村中的“音乐会”，正是保留着古老音乐传统和习俗文化的一种民间音乐社团。本文主要介绍这一民间乐社的音乐传统以及与音乐和乐社活动相关联的民俗传统。

一、“音乐会”的分布及其音乐传统

据笔者和其他几位同行[1]多年来的实地调查，冀中地区目前保存下来的“音乐会”，总数大约不少于一百家。这些音乐会主要分布在北京地区大兴、通县的个别村庄；天津地区的南郊、杨柳青、武清、静海等郊县农村；河北中部地带的安次、香河、永清、固安、霸县、文安、雄县、安新、高阳、任丘、河间、涞水、易县、新城、定兴、徐水、清苑、定县等县的一些村镇。各地音乐会的历史不尽相同，其中，只有个别音乐会是20世纪50年代组建的；一部分是民国年间成立起来的；大部分则是在清代时就已存在的“老会”；有些老会的历史可以追溯到明代或更早时期。尽管如此，各个音乐会在音乐和习俗方面却都保持基本一致的古老传统，属同一性质的民间团体。

冀中“音乐会”常见乐队配置是：旋律乐器——管(小管) 2支、笙 2-4攥、笛(横笛) 2支、锣(云锣) 2架；打击乐器——鼓(堂鼓) 1面、板(小钹) 1副、铛 1面、钹(大钹) 2副、铙 2副。这是比较正规的配置形式。在此基础上，各地音乐会常因人而异，在管、笙、铙、钹几种乐器中有所增减。

音乐会的演奏，分“吹”和“打”两种形式。“吹”即演奏“曲”（乐曲），所用乐器除用四种旋律乐器外，还用鼓和板衬以节奏，有时也加用其它打击乐器的间奏或收束；“打”即演奏“套”（打击乐套曲），用全部的打击乐器。

“曲”有“大曲”和“小曲”之分。大曲的音乐情绪庄重而典雅，有固定的结构形式，通常由“头－身－尾”三部分构成。大曲只用于“坐棚”（坐吹）演奏。小曲是指零散的单个曲牌，但实际演奏时仍采用不固定的联奏形式，联奏曲牌的数量可多可少，随意起调，即兴收束。小曲的音乐情绪以明快而热烈见常，多用于行进演奏。

“套”也是由打击乐“牌子”（相当于曲牌）变奏或联奏而构成的结构长大的打击乐合奏形式。其中鼓和铙、钹为主奏乐器，板和铛以击奏拍节来稳定节奏。套的演奏，以复杂的节奏变化，鲜明的强弱对比以及激烈的演奏动作，构成庄严而宏伟的气氛。

像大多数中国民间乐种一样，音乐会演奏的乐曲是以曲牌为基本单位，而每个曲牌都有牌名（大曲常用其中的“一身”曲牌命名）。从牌名看，音乐会保留的曲牌，一部分与唐、宋时期的词曲同名，大部分则与元、明、清以来的南北戏曲曲牌以及民间器乐和民歌小调曲牌同名。

音乐会的音乐传承虽然以“口传心授”为主，但几乎所有的老音乐会均保存有用工尺谱写成的乐谱本，这是他们用来教学的基础和备忘录，学习音乐，必须从念读和背唱这些乐谱开始。我们在调查中所见到的这类谱本有六十多种，是全国各地民间乐种中保存最多的。大部分音乐会使用的谱字属明、清时期的工尺谱系，有些音乐会的谱字则保留着宋代俗字谱的某些特征。

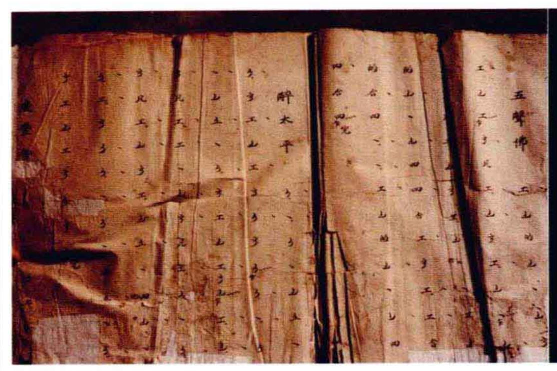
从音乐会的曲目、曲式、谱式等方面因素分析，这种音乐像其它许多现存民间吹打音乐一样，显然是受到明、清时期南北戏曲音乐的很大影响，但同时也继承了当时或更早期寺庙以及宫廷的器乐传统。例如：有些老会保存的传统管是九孔小管，笙是十七簧木斗小笙。这两种乐器的形制，曾是唐、宋时期宫廷乐器的旧制，宋代以后在宫廷基本上已经失传，却唯独在北京智华寺和冀中民间音乐会中保留下来。这也从一个侧面反映了音乐会与唐、宋音乐传统的关联。

音乐会受佛、道教影响的痕迹则更为明显。他们不仅在乐器形制方面与北京智华寺“京音乐”相同，在乐队配置、演奏形式、曲体结构、曲目、音



打套－涞水县
南高洛音乐会
1996年

固安县屈家营
音乐会
2004年




▲音乐会的乐谱和宝卷



▲音乐会薪火传承，雄县北沙口村音乐会，1996年

乐风格等方面也与以智华寺京音乐为代表的华北佛家、道家吹打音乐基本一致。而且，大部分音乐会除了吹曲、打套外，还能念经文、做仪科（有“和尚经”“老道经”之别，用于神事和丧事，详见后述）。事实上，据调查所知，有不少音乐会正是由当地乡村寺庙中的僧人或道士直接传授和培养起来的。

二、“音乐会”的建制及其祭祀活动

中国民间的器乐组织，通常以“班”，以“社”，以“会”命名，而且，班、社或会的不同名称，通常也代表着不同性质的音乐组织。称“班”者，一般是为受雇于民间仪式活动从事商业表演的职业或半职业音乐团伙。称“社”者，一般是由音乐爱好者自发组织起来的娱乐性音乐团体。称“会”者，一般是与民间宗教、民俗仪式有关的城乡社区内的音乐组织。冀中“音乐会”即属“会”一类的民间音乐组织。

音乐会都是某一村庄或某个乡镇街区内部的业余组织。会员均来源于本村（包括本镇，下同）的自愿入会者。按会里传统，对于入会者原则上是来者不拒，但要求必须是品行端正并能服从会规的男性。音乐会的建制，包括外围组织和核心组织两个部分：

参加外围组织的人员称作“在会的”。“在会的”（实质上应称“助会者”）通常以家庭为基本单位，只要是用实际行动支持音乐会的家庭，比如，送家人正式入会学习音乐，或馈赠钱、物资助音乐会，均可属于“在会的”。在他们的观念中，音乐会实际上是属于这些“在会的”的一种组织。大部分有音乐会的村庄里，所有家庭，即全体村民都是“在会的”。但也有一部分存在多种“会”而且社会背景比较复杂的村、镇中，其“在会的”仅限于一部分家庭或家族。

参加音乐会核心组织的人员没有统一称谓，而以职责定名。其中，乐手统称为“学事”；乐手中精通乐律并能教学授艺者又称“师傅”；掌管音乐会会内事务之人，叫作“会首”；组织音乐会并安排音乐会进行与社区内外宗教祭祀有关活动的主持人，称作“香首”；听从“香首”、“会首”调遣，跑腿传话、召集乐手、安排杂务者，取名“攒管”。属于音乐会核心组织的这些人员，人数一般在三十人左右，其中约有二十人左右为“学事”



易县流井村
音乐会
春节灯棚

（即乐手），“会首”一至三人，“香首”一人，“攒管”二至数人不等。

音乐会的传统活动，包括如下几项：

1. 每年正月初一，乐手们在香首的带领下沿村巷一路吹打，到村内各庙宇烧香拜神，俗谓“踩街、拜庙”。如今，村庙已不存在，这种仪式仍保留了下来。

2. 冀中东部地区（包括武清、安次等地）的音乐会每年正月十五、十六两夜要举行“放灯科”仪式。是夜，村民于各水井中和村巷阴避角落安放荷花灯笼，音乐会跟随香首沿一路灯火徐步缓行，走街吹奏，俗谓“送鬼”，意在驱邪禳灾。

3. 冀中西部地区（包括涞水、易县等地）的音乐会，至今仍保留 着新年迎神的仪式。仪式在正月十三至十六日之间举行，届时由香首、会头向“在会的”诸户敛受钱物，在村中搭灯棚、挂神像、设坛迎神。期间，音乐会有奏乐诵经、祭供吃斋等一系列仪式活动，在会村民则轮流入棚上供、焚香许愿。

4. 农历七月十五，民间俗称“鬼节”，各地原有放赦施食 的祀鬼活动，冀中民间有“放河灯”照冥习俗。当日，音乐会在会各户必聚宴一天，俗谓“吃会”；入夜，村民们在吹打音乐的伴随下，至河岸或湖中燃放荷灯，含祭奠祖先、超度鬼魂之意。此俗今仍完好保存于白洋淀一带，其他无水地带亦有遗风。

5. 旧时每逢天旱，香首便组织音乐会为村民 求雨。小旱在村内龙王庙演奏娱神；大旱则随求雨队伍出行游神并举行取送“神水”等仪式。此习俗已随着冀中农村灌溉设施的完善而消亡。

6. 旧时，每逢当地重要庙观（如任丘扁鹊祠、易县后土 庙、妙峰山娘娘庙等）神佛诞日庙会，包括音乐会在内的四乡各类民间花会云集前往，作进香朝拜表演，俗谓“上庙”。上庙各类花会中，音乐会被尊为“盛会”，众会遇之则让道。半个多世纪以来，此俗几近消亡，近年来在个别地区渐有复苏之势。

7. 为亡故老人吹打念经，超度灵魂，行丧礼 做法事，这也是音乐会的重要活动项目之一。无论村里村外，在会与否，只要丧家有求，音乐会则必应，并且是无偿服务，决不取酬。

三、古“社会”遗风及佛道教的影响

根据音乐会的建制及其在乡村宗教祭祀中所承担的任务来看，这类组织并不是单纯的民间音乐社团，实质上，它是古代“社会”的遗制。

“社会”在周代时称做“社”。“社”的本义是指土神，周人把组织起来祭社的活动也名为“社”，如《周礼·月令》“仲春之月，择元日，命民社。”[2]社神的名目在后世已多有演变，但祭社的古俗一直延续至后代，成为农家每年春秋二季必行之祭礼，即所谓春祈秋赛。春祈是求雨泽，盼丰年；秋赛是报收成，谢土神。这类活动在各地农村都有固定的组织——“社会”来筹办。“社会”一名即来源于社日的集会。[3]

同音乐会一样，“社会”也是乡村中的一种邻里组织，由乡人自愿组成，并推举一位德高望众的长者任社首。至起社祭神，由社首主持募集钱物、安排仪式。早期的“社”主要是祭土神，以后发展到祭祀与民间祸福相关的各种神灵。音乐会的各项祭祀活动，正是“社会”祭祀内容的延续和衍伸。

古谓“俗人之礼，歌舞之乐”[4]，民间祭祀，“必以歌乐鼓舞以乐诸神”[5]。歌舞事神的古老风俗，一直是民间祭祀活动的重要手段。宋代都市的“社会”即以聚演歌舞百戏为其特色，[6]清代乡人赛神依然展现了“丛词社鼓，村落阗然”[7]的景象。民间祭祀组织就是在这种风俗习惯中与民间乐、舞组织自然地融为了一体。冀中音乐会正是融“社会”与“乐会”为一体的典型。

音乐会的信仰，保留着人类早期自然崇拜的痕迹，同时也渗透着后世民间俗信和佛、道教的影响。雄县葛各庄音乐会古传乐谱序文开宗明义，提出“古传音乐会，由明至大清，敬神祭天地，流芳百世通”的口号，即古代天地崇拜的遗存。诚然，祭天仪式自先秦以后就为皇家所保留，而祭地的习俗却一直为农家所重视。冀中西北部音乐会普遍祭

祀的一位重要神祇——“后土奶奶”，正是由早期主管大地的“后土”神演化出来的道教女神。这和古代祭地的习俗，亦即“社”的活动是一脉相承的。各地音乐会广为祭祀的“二楞爷”，是一位主管河道的水神，同样也保留了自然崇拜的痕迹。此外如民间传说的人杰英烈神“刘、关、张”，“药王”（扁鹊等）以及道教“真武大帝”、“送子娘娘”、佛教“地藏菩萨”、“观音大士”等，均在音乐会奉祭之列，这都是民间造神、敬神的历史传统和佛、道教神灵体系长期影响的结果。

在音乐会的信仰意识中，因果轮回和善恶报应的观念占据重要地位。其中主要表现是各地音乐会普遍奉行的“善会”宗旨。各地音乐会均自诩为“善会”。按照艺人们的解释，所谓“善会”，即行善积德之会。他们立会的目的，就是为了行善事、积阴德，为社区内部的神事和丧事仪式服务。这一目的的具体做为，除了“礼神明，敬天地”，为本乡村民禳灾祈福之外，另一个重要方面就是行丧礼、做法事，为亡者超度灵魂。而音乐会在所有这些活动中，都坚持无偿服务的原则，决不收取酬金。正因为如此，所以他们才能达到“为民行善事，为己积阴德”的宗教目的。“善会”宗旨，直接来源于佛教的影响，而音乐会的吹曲、打套、念经文、做仪科等表演及其“和尚经”“老道经”的区分[8]，则是对僧人、道士的直接效仿。

参考文献

1 自1986年起笔者就与中国艺术研究院音乐研究所的其他学者开始对该地区民间音乐会进行调查，1989年开始笔者又与英国学者 Stephen Jones合作调查，后有音研所其他同仁参与河北音乐会普查工作，先后相继十年，调查了冀中平原上十余个县的约五十个同名乐社，收集到大量资料，发表了一系列成果。

2 《礼记·月令》，转引自《白文十三经》第513页，上海古籍出版社1983年版。

3 见冯尔康、常建华《清人社会生活》49~54页，天津人民出版社1990年版。

4 引自［汉代］王逸《楚辞章句》。

5 引自［汉代］王逸《楚辞章句》。

6 参见：吴自牧《梦粱录·社会》(成书于1275年左右)、周密《武林旧事·社会》(约成书于1280年)。

7 清嘉庆《芜湖县志·风俗》。

8 有关论述可参见薛艺兵《从冀中“音乐会”的佛道教门派看民间宗教文化的特点》，《音乐研究》1993年第4期63~82页。

▼乡村戏会，1996年春节



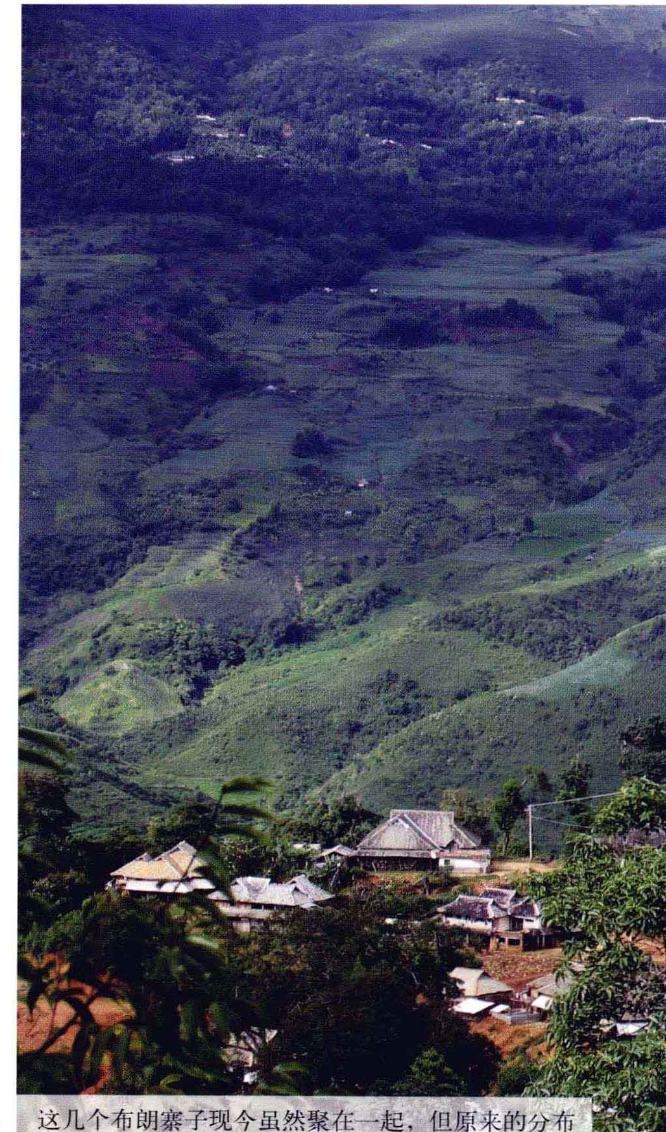
田野考察辑录

祭奠“歌神”的布朗族赕佛仪式活动

撰文 + 摄影／ 杨民康

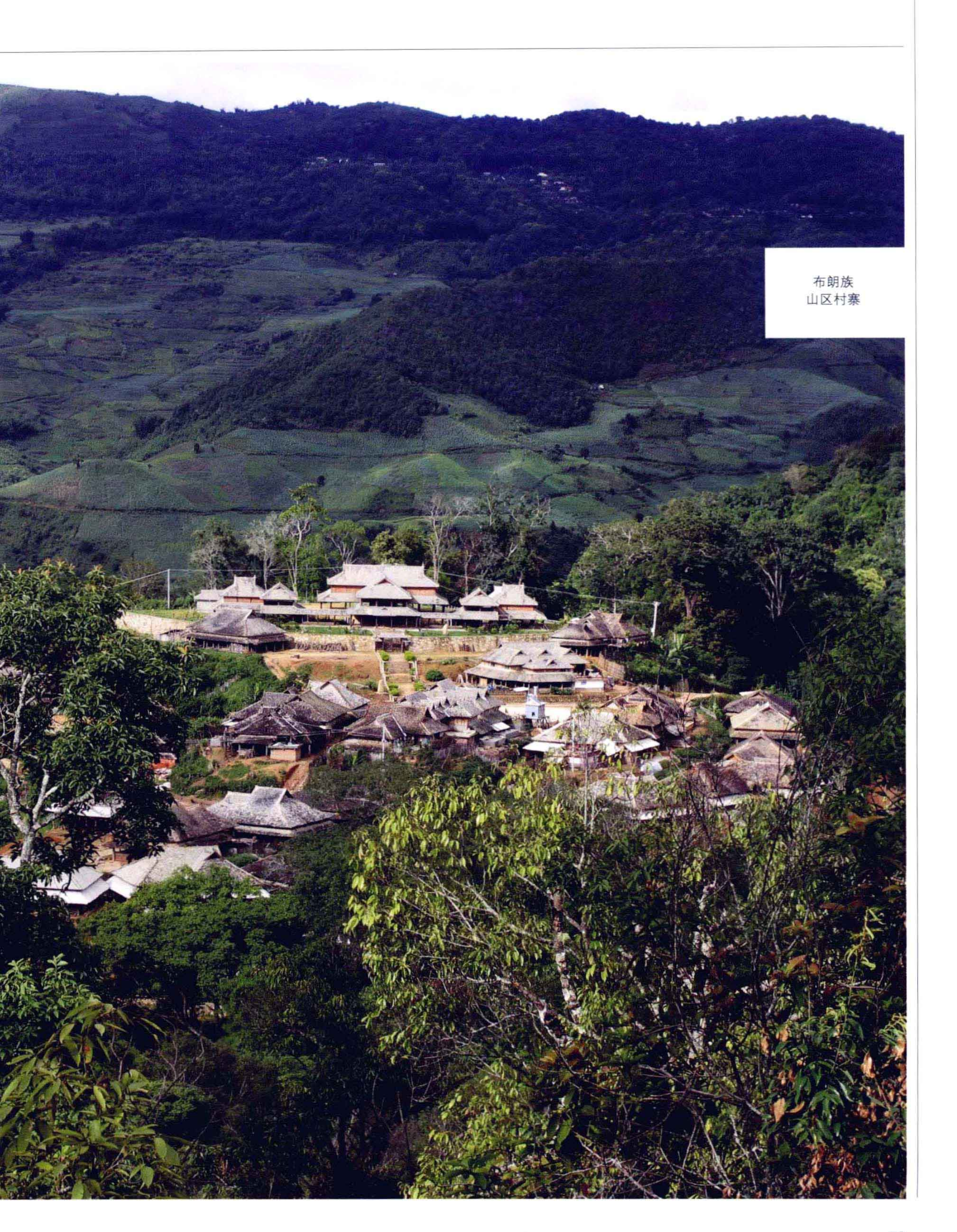


杨民康
上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员
中央音乐学院教授、学报常务副主编



打洛是一个座落在云南省西双版纳的边陲小镇，曼夕是打洛附近山脚下的一个布朗族村寨。20世纪80年代初期以来，我曾经四次来到曼夕周围各个村寨进行布朗民歌田野考察。开初我曾随布朗村民访问过群山中的曼夕老寨。从坝区的曼夕新寨去到那里，当地布朗人走山路很快，也要走上两个多小时。20多年以前，政府为了改善山区布朗族的生产和生活条件，把居住在勐海县从打洛到勐遮一片山区的一批布朗村寨，如曼夕、曼山、曼火井、曼芽等寨迁到靠近坝区的打洛，从此便以“新寨”（相对于山区的老寨而言）的名义在此安顿下来。这几个布朗寨子现今虽然聚在一起，但原来的分布地却比较分散。这可以从它们各自村中的佛寺在佛教系统中有着不同的隶属关系上看得出来。如今布朗村寨仍然沿袭了过去的习惯，保持着“一村一寺”的佛寺布局，但在村寨佛寺之间的内部统属关系上，则由于迁居的原因，较过去有了明显的改变。

2006年7月11日，是南传佛教安居节“赕星”日的前一天，这里记叙的是我们所参加的当晚一系列活动中的一个部分。



布朗族
山区村寨

田野考察辑录



宰蹦歌舞

一、岩的新——曼夕布朗人的“歌神”

在整个打洛布朗族地区，已故著名歌手岩的兴老人声名远播，被当地人奉为“歌神”。对我本人来说，他却是带领我去认识布朗族音乐的启蒙老师。为了学习布朗音乐，我在20世纪80年代多次来打洛造访过他。7月11日晚，我们从一个布朗族传统歌会会场出来，随岩的新的儿子岩的帕来到其家中。两天以来，岩的兴老人的亲属后人正在那里为他举行传统的赕佛祭祀活动。受一股由远及近的鼓乐声吸引，我们来到他家的门口，只见四五位中青年男子身背象脚鼓，手持铓锣、钹等打击乐器，边奏、边舞、边唱《宰蹦歌》和另外两首迎宾曲（新民歌），欢迎到来的客人。宾客到齐后，歌唱和舞蹈的重心便转移到了室内（见上图）。对于“宰蹦”，只要是熟悉布朗族文化者都知道，这是一种采用一领众和唱法和群舞的布朗族歌舞活动。领唱者通常是不固定的，在场的中老年人只要会唱，人人都可以放开嗓子唱上一段《宰蹦歌》。这时，其他人就停止击鼓，大家用目光和亲和的舞蹈动作同演唱者交流。当歌中唱到某些趣事或“荤事”时，场上便响起一片笑谑打闹之声，一段歌曲唱毕，大家齐吼一声应和，便纷纷又打响了鼓、铓、钹，欢声笑语又重新响起。正是因为歌唱行为是在众多的歌手之间轮流发生，个人与群体的互动又是那样地频繁自然，致使场上歌声、乐响此起彼伏，长时延续，高潮不断。大约过了一个小时左右，一场舞蹈才跳毕。

二、“宰种”——妇女祭奠“歌神”的祭祀歌

当晚，我发现男人们跳唱“宰蹦”时，妇女们一般不参与其中。中青年妇女一般坐于一侧观看，而在堂屋右侧一个不为人所注意的角落里，则有六位老妇围成一圈，非常虔诚而持续不断地轻声唱诵“宰种”。我凑了过去，利用老人们休息时与其交

谈，得知她们都是当年岩的兴老人亲授歌艺的女歌手，在这里唱诵“宰蹦”，正是为了纪念她们所敬仰的恩师。其唱法也如“宰蹦”所惯用的一领众和形式，牙稍本老人所领唱的内容大意是：“过去，我们曾经有很长时间不会唱歌了，有了你岩的兴老人，我们才有了重新唱歌的习惯和能力。今天大家的生活好了，有了电视、电话……我们可以用来告慰先人了……。”

旁边的年轻人的介绍，让我联想起过去所了解的一些有关这类民歌传承和表演的情况：

在布朗族传统生活中，《宰种》是在赕佛期间或村民集体拜见村寨头人时，由经过成年礼仪的青年组织集体演演唱的民歌，采用对唱、齐唱方式。过去赕佛之前，赕佛主人交一大包茶叶给一个青年村社的伙子头，让他邀请一帮男女青年前来唱歌助兴。伙子头把茶叶分为许多个小包，分发给小伙子们，再由他们转送给自己喜爱的姑娘，一个民歌的演唱队伍就这样形成了。表演宰种的场面庄重而严肃，姑娘们和小伙子们围着火塘，各坐一方，四面散坐着前来做客和观看的村民。歌曲一般分为男唱与女唱各十二个段落，传统歌词主要是唱赕佛的全过程，对赕佛场面的描绘，以及对赕佛主人家富有、慷慨、好客行为的赞颂等内容。也有采用此曲调唱十二个月的节庆仪礼、农耕节令等内容的。演唱时，每一对上下乐句均由领唱者唱出前一句，有实际的歌词内容；众人和应后一句，一般为衬词或虚词。如此循环反复，直至高潮的到来。演唱者对菩萨的虔敬心情与庄严肃穆的现场气氛感染了每一个听众，促使大家不知不觉地加入到应和者的行列里，在场的每一个人无不感到自己的感情在这种神圣的境界里得到了净化和升华。唱毕，赕佛主人给伙子头一些钱和赕品，让他拿给姑娘小伙们去分配。

“文革”前后的许多年时间里，由于“极左”政策的影响，随着宗教和民俗活动受到禁止，并且断绝了同境内外其他布朗山寨之间的联系和交流，致使本地唱传统民歌、跳传统舞蹈的行为现象一度衰微。直到上世纪80年代初，曾于1969年“大跃进”期间迁往缅国边境的老歌手岩的兴回乡，才又重新教大家唱传统的布朗族民歌，同时又新编了许多民歌歌词内容，从而开创了打洛曼夕新寨布朗族即爱唱、能唱传统民歌，也善于创编布朗族新歌的历史篇章。我注意到，在我们来到岩的帕家的一个多小时时间里，无论旁边的男人们怎样唱歌跳舞、喝酒喧哗，六位老人一直坐在那里虔敬地歌唱和默祷，丝毫不受周围喧嚣环境的干扰。这热舞与默歌的“动与静”对比，似乎隐现出布朗人从世俗与宗教的不同侧面看待生死观的两重境界（见下图）。

三、演唱传统佛曲[索]及蜡烛槟榔舞

由于明天有重要的村寨佛事法会，当晚曼夕寨就有很多作为“前奏”的民俗活动内容，其中有一个由村民向村寨头人和长者持烛敬拜的仪式性活动，便是与上述赕家先的仪式活动穿插进行。这

▼布朗族坝区新寨



▼老年妇女唱诵“宰种”





传统佛曲[索]
及蜡烛槟榔舞

时，村民们聚集在村长（头人）家，全体来访者以主人为歌颂对象，边唱边舞，一齐跳起了“蜡烛槟榔舞”。按以往的传统习惯，这类活动中，主人常常会摆出槟榔、茶水等招待客人。我注意到，当晚活动现场已经没有了槟榔，在此地，包括老人们也都很少有人再嚼这种东西。人们进屋后，只见村长端坐在堂屋正中的一把木椅上，十余位布朗族男女排成一列，前面两人手持一瓷盘（一般为篾制小供桌），上置礼品，其后每人两手的指间均夹一根细腊条，边唱边舞，一齐来到村长面前，前面四人跪拜村长，献上礼品，村长则拿出散钱分发各位。同时，大家一齐唱起了《索歪步堆》（老索）和另外的一首新《拜年歌》（为异地传入风格）。整个过程持续约10分钟。按传统习惯，这类习俗一般是在佛教节庆期间，本族青少年向村中长者拜年时才有。如今，在大多数地区此类习俗已经逐渐消失，而仅只存在于中老年人的记忆之中（见上图）。

四、中年男歌手席间对唱新“索”

在岩的帕家，主人摆出了三桌酒宴，招待前来祭奠的客人们。席间，中年男歌手们开始对唱各种新“索”。如前所述，当我20年前来到此地，这些歌手那时还非常年轻，新“索”是他们最擅长演唱的歌种。而当时由于新“索”还刚出现不久，本地的中老年歌手几乎都不会唱。这么多年过去了，这一批会唱新“索”的“元老”们已经年届中年，演唱技巧已经日益成熟，而即兴应对歌词的能力也越来越强。只见他们异常自如、随意地在不同的新“索”曲调之间转换，在酒桌上，几乎所有要相互表达的语言及情感内容，都差不多是“以歌代言”。在布朗族地区，对于民歌来说，这可以说是最为自然的演唱环境和表演状态。若将此情况同20

中年歌手
宴席对唱“新索”

年前的情况相比较，那时我看到在这类酒桌上，人们同样是“以歌代言”，但唱得最多的是“拽”、“宰”、”森”等传统民歌。如今在同样的场合，中年歌手们显然已经用他们唱了二十年的新“索”完全地代替了上述传统民歌。想到这里，在我心中不禁冒出了一个问题：在这类布朗族地区，“拽”、“宰”、”森”这些传统民歌是否已经在悄悄地退出历史舞台？

五、“赕星”期间竭庙祀佛、立幡祭祖

第二天一早，老人们前往村边的佛寺竭庙祀佛。一路上，就像昨晚在岩的帕家中一样，她们口中不停地唱着“宰种”（见右图），差不多一直要唱到佛寺内，佛爷开始念经时才停止。寺院的法会仪式结束后，老人们还会聚集在寺院后山上，竖起高高的幡旗，以祀祖奉佛。具体的做法是用2至3年丈长，1.5尺宽的白布做“通”（佛幡），竖于寺庙一侧（见p58页图）。升“通”时要敲蜂桶鼓、铓锣等乐器或伴以歌舞。这样做的目的是为了使死者在阴间不致于感到寂寞，让他热热闹闹去走向阴界。Ⓜ


▲老年妇女在前往寺院的路途中歌唱

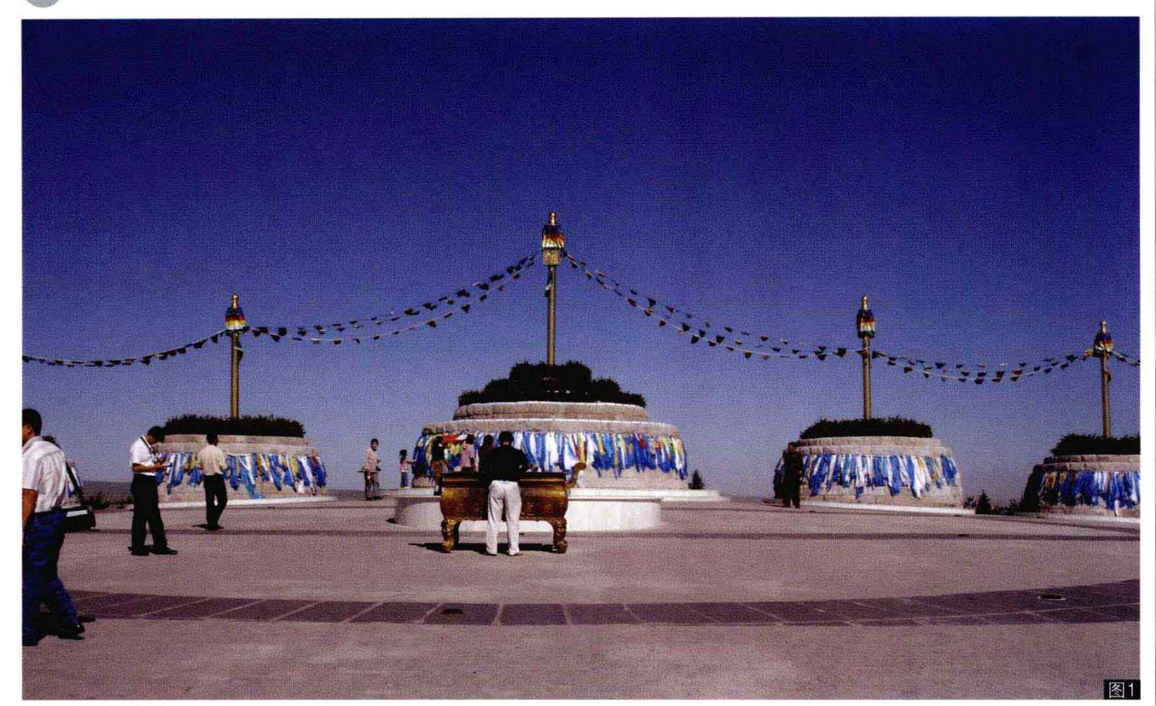
田野考察辑录



老年妇女
在寺院后山
竖幡祭祖

内蒙传统音乐忧思录

撰文 + 摄影/ 宋瑾


图1

2005年8月，笔者随内蒙艺术学院附中马建平校长和布仁书记等到牧区考察，得到内蒙传统音乐现状的直观印象。环境的巨大变化引起传统音乐生存状态的深刻变化。对于初次到草原的笔者而言，虽然对内蒙传统音乐的过去没有实地了解，但是这种变化仍然可以参照间接知识而获得深刻印象。毕竟在学习和研究音乐的过程中，或在日常生活中，常常主动或被动聆听蒙古传统音乐，总想像那里由宽阔的草原、蓝天白云、蒙古包、羊群马群和骆驼组成的画面。可是初次来到草原，却发现蒙古包没有了，马背文化看不见了，长调锁在砖瓦平房的四壁之内……。联系其他民族传统音乐的情况，不能不产生难以去怀的忧思。本文取印象最深的几个片断来叙述。



宋瑾
上海高校音乐人类学E-研究院特聘研究员
中央音乐学院教授、音乐学研究所副所长

田野考察辑录

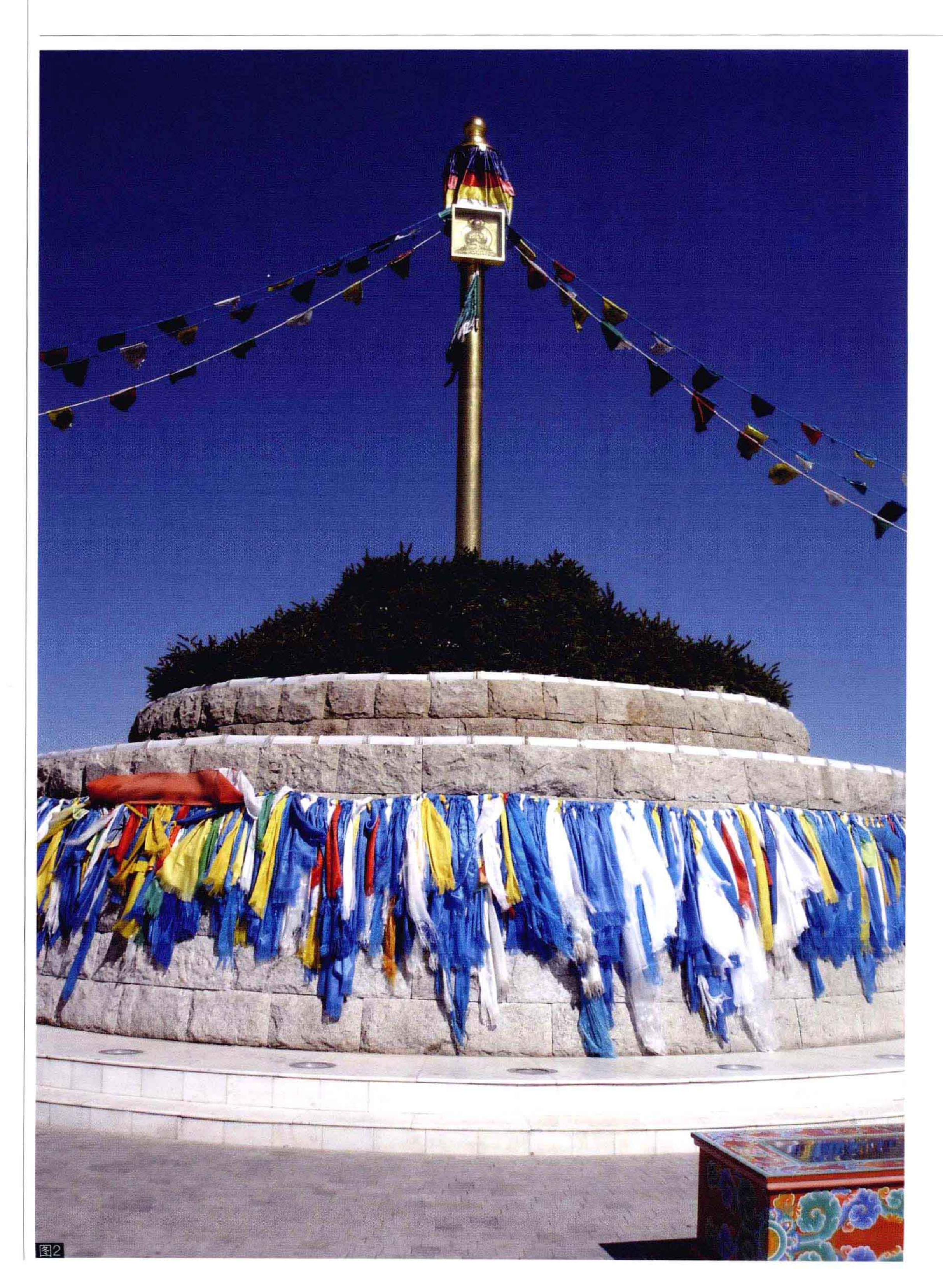


图2

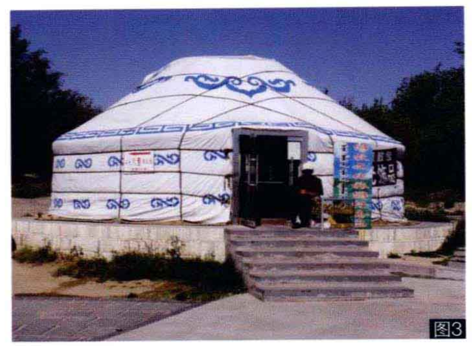

图3


图4

8月18日晚21：30笔者在北京机场登机，飞机在半小时后起飞，23：05抵达锡林浩特。“锡林”即“小坡”、“透明玻璃”之意。“浩特”即“城市”之意。那么，锡林浩特就是“草坡城市”或“透明城市”的意思。蒙语真是充满诗意！当晚我们在坐落于锡林浩特广场边的广厦宾馆下榻。

次日上午，我们来到当地贝子庙。庙前广场成排青石立柱箍着喇嘛教特有的滚环，人们经过时往往都用手让它们旋转起来。庙内有喇嘛20人，少者15岁，老者90岁。显然，这里的喇嘛教和西藏佛教是同样的。据说当地有送孩子到寺庙接受熏陶教化的习俗。沿着贝子庙中间坡道向上，就来到小山坡上内蒙最大的敖包——鄂尔敦敖包。这里有13个敖包，代表13个部落，有200多年历史。敖包是地界标志，也是许愿、祈祷、祭天等的宗教场所。[图1、图2]可见，上述二者连同萨满教，是蒙古的3种重要宗教。在敖包祭天，人们心中默念是：蒙克滕格里，保佑我！“蒙克滕格里”就是“长生天”的意思。长生天是蒙族人民心中永恒的家园。蒙族的音乐文化和这些宗教观念密切相关。笔者觉得直观中的蒙族音乐持续音，无论是呼麦中的低音，还是潮儿、马头琴的低音，都在浓浓的持续中给人恒定的感受。这或许就是长生天观念在音乐上的体现吧。身处都市，看不到蒙古包是自然的，但笔者心中还是希望早点看到它。就在鄂尔敦敖包下面，笔者终于看到了蒙古包。遗憾的是它不是传统的房舍，而是旅游文化中的“标本”——是给游人观赏的，其中摆着旅游商品供人们选购。[图3]同样令笔者遗憾的是，游览半日，竟不见穿着蒙古服装的当地人。也就是说，当地人穿着和汉人一样的服装。笔者揣摩那是因为夏天酷热，穿蒙古袍不凉快？更有甚者，在贝子庙广场不知从周围哪个小铺传出传统内蒙民歌改编的流行音乐的扩音广播声。

令人激动的是随后我们去拜访内蒙长调歌王哈扎布老人。[图4]这位昔日王爷府歌手，解放后成为民间歌王的85岁老人曾经见过毛主席和周总理，曾在俄罗斯、蒙古等国因歌声震惊四座而受到优厚待遇挽留却毅然回到祖国，如今离休在家，依然每日唱歌。老人得知笔者来自北京，还特地用蒙语和汉语唱起“从草原来到天安门广场……”。在哈扎布老人家，笔者初次领略到蒙族人热爱歌唱的习俗。他的歌声很快就将全家带进歌唱的状态和沉醉的境界。先是他的24岁的外孙唱呼麦（一个人可以同时发出多个音）、拉马头琴，然后是养女唱长调，接着是老人参与的三重唱——养女和老人的二重唱加上外孙的呼麦伴唱，真是奇妙万分！笔者不禁又想起了“长生天”。同时也联想起在奥地利一家小饭馆里听到的普通家庭聚会老人们自娱演唱的纯正四声部合唱。不同的音乐，同样的境界！在那一刻，笔者再度感受到音乐与人心的零距离亲近。这才是真正的原生态民歌，它们就在蒙族人的生活之中！其实在都市，不仅是普通人，即便是音乐人也未必都能经常如此贴近音乐，有人甚至很少或几乎没有

田野考察辑录



图5

真正走进过音乐……。在老人家里，还看到大厅墙上一副狼的大型壁挂。笔者这才知道蒙族是以狼为图腾的。后来在书店里买着了《狼图腾》这本书。据说过去蒙族人去世，往往被安放在无人的草地，很快就被狼群吞食，以此为葬。也许是草原狼的种种灵性和韧性的表现，令蒙族人觉得和自己相似，因而创造了狼图腾的神话吧。而狼的引颈呼啸，又令人联想到长调的悠扬，这二者回荡在茫茫草原上空，也许就是灵魂通往长生天的幽幽之路？

中午，当地政府人员招待我们用餐。从刚结识的干部那里，笔者了解到当地的一些学校教育的情况。那里的学校采取双语教学。汉人文字统一，发音却不同。蒙族的文字和发音则都是统一的。由于历史的原因外蒙古于20世纪50年代改用俄文，但仍然保持蒙语发音，现在想恢复蒙文，未果。内蒙人自豪地认为蒙文是“站立”的，而俄文则是“横卧”的。为了传承地方文化，复现了不少蒙语学校。但是，学习蒙语在高考时可选择的高校不多，因此，考虑到下一代的前途，家长到头来还是让子女学习汉语。这一点使笔者联想到香港。那里也规定可以用国语和英语进行教学，但是客观上学会英语有利于找好的工作，工资待遇高，因此家长往往都鼓励自己的孩子学习英语。李泽厚在中国艺术研究院一次比较艺术会议上曾说，现在维持原生民族存在的最后一个堡垒是语言。他说，乐观地估计，我国的民族语言还有50年的生存时间。也就是说，半个世纪后，中国大陆也将像香港一样，英语处于优势，国语处于劣势。而那时候56个民族的民族性也将不是荡然无存就是几近消失。假如情况确实那样，以地方语言为基础的传统民歌必然遭遇灭顶之灾，至少将大大变异。就像目前旅游文化舞台上不是原生态的“原生态”民间歌舞表演。

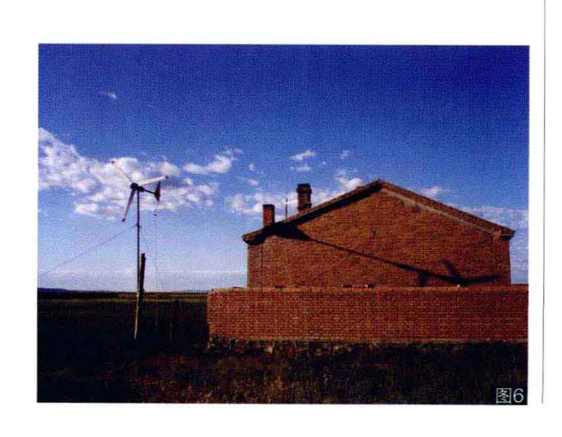
下午我们到一家民办舞蹈学校参观。校长达古拉60年代毕业于中央民族学院艺术系，回来办学多年，培养了很多舞蹈人才。从墙上的荣誉证书可以看到她培养的当地小舞蹈家们经常获奖，还出国演出过。不过笔者认为学校教育的人工性和民间传承的自然性有所不同，前者已经加进了专业训练的因素，甚至受到西方芭蕾舞的影响。我们看到的是学校里的西方式舞蹈练功服、把杆、大镜子等等。从孩子们的动作看，也是电视上常能看到的现代新乐舞。舞蹈音乐由录音机播放，是现代录音棚录制的混合音响，也是传媒中常听到的那种大众艺术的音响。[图5]

从舞蹈学校出来，我们前往巴音苏木，也就是八音乡。这次附中一行出来，还有一个任务就是到牧民家里招生。这种招生方法很独特，对地方民族音乐的传承有着深刻的意义。靠这种方法吸纳蒙族少年到音乐院校培养，通常让他们学习的就是本族传统音乐文化。一方面这样的学生有原生态民族文化基础和家庭社会环境，另一方面他们学有所成后，既可以直接回到地方继续实践本族音乐文化，其中的优秀者还可以留校当民族音乐教师，承担起教授本族音乐文化的责任。在考察队中，从蒙古国留学回来的书记布仁、刚留校的长调青年教师格力格等，就是这样的优秀者。我们来到牧民那顺巴维尔的家。这里也不是蒙古包，而是砖瓦平房。[图6]牧民的儿子乌力吉宝音，13岁，为我们演唱蒙古民歌，音准不错，节奏感也可以。当即校长和书记就初步决定录取他。笔者想起自己小时候学习音乐、准备考学的情景，不仅从心里为小乌力吉宝音高兴——他很幸运！

黄昏时分我们告别了那顺巴维尔一家，来到锡林浩特水库度假村查哈尔殿。在这里倒是看到了几个蒙古包！当然也属于旅游文化。酒过三巡，布仁妙歌不断。创作歌曲和传统民歌交替着唱，有滋有味。每首歌毕，笔者都要询问是民歌还是创作歌曲。可见在外乡人听来，它们的韵味非常接近。说明这些歌曲的创作遵循了“遗传因素大于变异”的做法。有些学者在谈论传统音乐发展问题时以汉人戏剧“移步不换形”来形容，说的就是这样的做法。

20日上午，市委副书记和干部萨主任接待我们。从他们的谈话中了解到，地方政府刚接待过一批日本人。一位日本学者认为内蒙不该让游牧方式消失，并建议当地发展民族特色的经济和文化，包括绿色食品的开发等等。笔者也曾发表相似的看法，觉得日本学者言之有理，因此向地方领导再次坦言个人意见。当然这里涉及各种复杂问题和情况，不是个别人能够立时改变的。暂不谈。这位萨主任和许多当地家长一样，看到了民族传统文化的危机，纷纷让子女重返蒙语学校。因此近几年蒙语蒙文呈回升状态。但是为了子女的个人前途，萨主任尊重女儿的选择，同意她来年投考北京的汉语大学。……

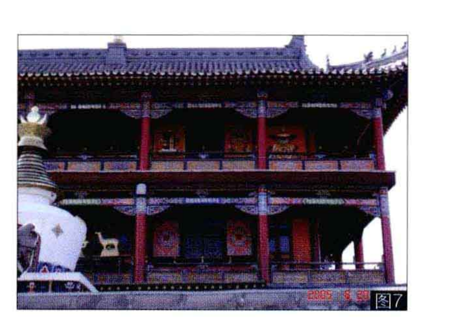
告别了副书记和萨主任，我们驱车来到170公


图6

里外的西乌珠穆沁旗。它的名称是“有葡萄的地方”。这个县城和锡市一样美丽，有一个广场，还有干净的大街。

中午我们在街上找了一处地方用餐。笔者顺便和格力格谈起他留校教授长调的情况。他受过美声训练，现在也用美声训练他的学生。但他说，长调唱法和美声唱法有相通之处，也有不同之处。能感悟到这些真是难得，因此我们鼓励他做相关研究。

午休后我们到广场边的喇嘛庙参观。[图7]大殿锁着。跟随守门人入内，庙里只有2位和尚，见有人来了，穿衣出来开锁。大殿内中央供着三位活佛像，一边才是佛祖塑像，甚是奇怪。此庙不大不小，香火不旺，外观却也金碧辉煌。出了庙门，大街对面出现了令笔者惊喜的情景：一老艺人身着青紫蒙古袍，正在演奏马头琴前身乐器潮尔。“潮尔”即“共鸣”之意，有4类，一类就是眼前的乐器，二弦，以弓扎之；音量不大，音色似马头琴；一类是潮尔歌，有13首传了下来，如《旷野》等，属于长调类，常见的演唱形式是一唱众和（4或6、8和者）；一类就是“呼麦”别称，由一人发出多声；一类是某种管子名称，木制，三按孔，竖吹，吹时一端置于口中顶上颚，可发2音，一管子音，一声带音，效果似呼麦。布仁亦惊喜于这意外收获，给老人几元钱，立刻即时拍摄采录。老人坐在地上，面前铺着一块布，上面写着双语告示，大意是“请来听听老人的祝福吧……”。[图8]潮尔的乐声悠扬而浓烈，又令笔者想起长生天，想起呼麦。原来这是人与自然、心与天的共鸣之声！可惜在“现代化”生活中已不多见！


图7

下午我们按计划前往离县城15公里的艺术学院附中一位名字叫吉雅图的男生家。当地4位学舞蹈的女生及家长和2位文化课教师乘另一辆车一同前往。沿着一条河道般的草地走，最后到了这位拉马头琴的男生家。据说他是白丁入校的。

两间砖瓦平房用矮围墙兜着，外面还有一间羊圈。由于是独户，暂时没有铺设电缆，所以采用风力发电。该设备值千元；有2个蓄电池，每个能供照明3－5天。为了节省用电，通常只用15瓦的灯泡。这也形成现代草原的一个特色。主人用奶茶和淳朴的笑脸迎接我们，之后便忙着杀羊。据说2岁多长到百来斤重的羊是招待贵客的最好食物。为了保护植被不许放牧，所以吉雅图家的200多只羊在30多公里外向人租用的草场放牧，而羊圈里只有少数羊群，割草喂食。他们家雇人看羊，佣金是每羊每月1元。政府规定每人只准有40只羊，吉雅图家有4口人，拥有羊只总数超过规定，多出的几十只用了草场主人家的份额。这样的人家多半进城工作去了，或到城郊从事种植业，而把分配的草地租给别人。我们了解到，吉雅图一家的收支情况大致如此：一般3至4个月羊就长起来了，自家圈地内割草备羊群过冬之用不必花钱。这样每年收入三、四万元，扣除租用草场的1万元和其他投入，净收入2万余。供儿子上学花费8千多，现在又有大女儿要考艺术学校的主持人专业，如果考上了，花费也就更多了，一年收入就所剩无几。……回到房屋，听吉雅图唱歌、拉马头琴。随后听一位小学4年级的女生唱歌。他们没有跑调，音质也不错。艺术附中当即决定录用这个女孩。在检查了她的手指后，石校长打算先让让她学小提琴或长笛，长大后再学声乐。[图9]笔者顺便打听了附中教师的一些情况，得知他们有130名教师，蒙族教师占30%左右。其中真正能说蒙语、识蒙文者有19人。长调教师5人，马头琴教师5人，四胡教师1人，蒙古舞教师2人。其余教美术基础、音乐基础等。青年教师中有许多人曾到外蒙音乐学院进修，通常都采取公派自费的方式。看来当地政府相关部门在培养教师的经费上需要增加投入。

正事做完，主人开始招呼客人用餐。主人为尊



图8

图9


图10


图11


图12

贵的客人献上自己酿制的奶子酒。据说一大锅羊奶只能蒸馏出3斤奶子酒。年龄最大的学舞蹈的女孩首先给客人献哈达、唱歌、敬酒。接着所有蒙族人都为客人唱歌敬酒。人们唱的是传统民歌、创作歌曲，还有一些汉人歌曲和文革歌曲。蒙族人天生爱唱歌；歌唱是他们血液里流淌的东西。老实巴交的主人不爱言语，笔者还以为他们不会在陌生人面前唱歌，只期待青年人唱给我们听，没想到喝了一口酒，接着女孩的歌声，他们一个个都唱起歌来！听着这些真正的原生态歌声，笔者万分感动。这是和都市音乐会非常不同的声音。

21日上午，我们去西乌珠穆沁旗附近的度假村游览。那里有一小河，若干带彩色装饰的蒙古包，还有一些小木屋，都散落在绿荫之中。……这里和全国各地的旅游地一样，具有中性化特征；原有的地方生活在这样的处所仅仅成了一种点缀的“风格”。[图10]

中午我们驱车前往离旗百余公里的青年教师格力格家。离开主路，我们还要在草原的支路走10公里左右。路上遇到一辆货车，载着帐篷和家具。格力格和他们打招呼，回头告诉我们这是一个搬迁的家庭。我们继续前进，终于到了格力格家。令我们意外惊喜的是，草原上出现了2个真正的蒙古包！原来是格力格事先打电话要求家里支起来的。据说速度快者1小时就可以支好。通常是围4片扎圈，上面加顶。支架用的是柳条。[图11、12]（我回想起上一年在陕北向老乡买的柳条筐，真的很结实。）各枝穿洞，用骆驼皮制作的绳子固定起来。支架外面用羊毛制作的毡子包裹，制作工序之一是泼水，据说这样非常结实，子弹都打不穿。柳条支架编织的图案像中国结，据说邮电部门的徽标受此启发（未证实）。下围毡子可以局部卷起来，通风凉快。地上铺着二层特制的地毯。人们鱼贯而入，尊贵客人上座（面朝门居中），余按入门方向男左女右分开。据说过去女人很少参加会客。格力格家里有父亲、母亲和兄弟。父亲是有名的摔跤手，兄弟也是摔跤手，弟弟还在包头市体校学习。[图13，前排左1为格力格]舅舅也和他们相伴而居。每个家庭各有1万5千亩草地，因此两家合起来有3万亩。

这里是真正的草原！夏天是这里最好的季节。格力格说每年7月下旬开始草原最美丽。我们用过奶茶，便到草原上感受这里独特的气息。大家穿过一片开阔地，爬上一座山丘，可以看得很远。四周草场有很多羊群，也有少量的马和牛。[图14]坐在山上远眺，布仁说想家了。他家在另一片草原。说来有趣，相处了几天，笔者未曾想到他的名字如此之长——博尔只斤吉格木德道尔吉布仁白乙拉！其中“博尔只斤”是部落的姓，即“包”的意思；“吉格木德道尔吉”是他父亲的名字，蒙族人以父亲名字为姓；“布仁白乙拉”是他的名字，“布仁”意思是“完全”，“白乙拉”则是“欢乐”、“喜”的意思。如此说来，他是“包全乐”先生！他从小在本地土生土长，小学毕业才学汉字，但只认识字义而不识发音；1995年上大学才学讲汉语。……大



图13

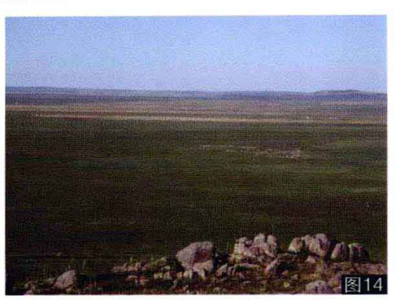

图14


图15

家在山坡上采摘一种野韭菜花，据说这是居家炒菜的极好佐料。黄昏我们下山来，还拍摄了一些极难得的“芦苇夕阳”照片。[图15]

晚餐非常丰盛，奶茶、酒、羊肉、奶酪，还有难得的蔬菜和水果。大家在蒙古包里喝酒、吃肉、唱歌，气氛非常浓烈。格力格家请来了民间歌手，能唱很多传统民歌。歌手领唱劝酒歌，最后由家人齐唱“请大家一起喝一杯酒”结束。一个个轮流敬酒。期间人们交谈各种话题，有如何抗风雪抢救羊群的故事，有冻死人和牲畜的悲惨事件，甚至有文革造反派整人，用大钉钉入受害者头颅的可怕事实。当然，最多的时间还是在吃喝和唱歌。……又是开夜车回城就寝。

造访格力格家引起笔者进一步思考的主要有两件事。一是改革开放以来内蒙推行分割草原包干到户的政策，家家户户都在自己的圈地里生活和放牧。砖瓦平房代替了蒙古包。由于不需要迁徙，马又难伺候（它们要吃干净的草，喝干净的水），因此人们多养羊。这样，“马背上的民族”消失了，游牧文化也就消失了。剩下的民歌中有很多是新民歌。据说老一辈能唱百余首传统歌曲，杰出者能记得几百首，中年人只能唱几十首至百来首，而少年则只能唱十几首至几十首了。新创作的蒙语歌曲倒是传唱广泛。但是做成音响制品后它们往往采用流行音乐伴奏方式，使传统韵味受到削减。一是格力格本人唱长调的变化。他经过艺术院校训练之后，符合专业学院的标准而留校任教。我们听了他的歌声，觉得确实很不错。假如他出现在电视节目中，肯定受欢迎。但是笔者了解到他回到家乡唱给父老乡亲听，大家都说他唱得不对了。这件事令人深思！据他的家人说，呼麦和马头琴等传统音乐在蒙古国保存得较好，但是长调的韵味还是内蒙正宗。在这样的判断下，格力格被认为“唱得不对了”，说明他唱长调已经变味，传统韵味变少了。究其原因，恐怕跟美声训练不无关系。这样，原生态环境变了，歌声也变了。政府和专业音乐院校都需要从远处想，反思目前的观念和做法。

笔者历来认同多元音乐文化发展观。原生态、变异态都需要。问题在于现在真正的原生态越来越少了，而且在变异的多样化中，有些已面目全非。今天的非物质文化遗产保护，首先应是原生态的保护，进而探讨它在当下如何能保持活力。在生活环境的改变（“现代化”）中，其实完全可以保留一些传统的东西。例如建筑样式、服装样式等等。对音乐而言，除了它自身之外，与它相关的行为方式只要不影响、甚至有利于现代生活，也应该保护起来并继续流传。例如古琴应连同它修身养性的行为方式一起保护并流传，这在物欲横流的今天具有特殊的意义。蒙族长调、维吾尔木卡姆、汉族昆曲等中国非物质文化遗产代表作的物质和文化的生态环境有了变化，如何使它们保持活性存在，并将它们作为共享资源造福社会，确实需要认真思考。就眼前情况看，原生态遭受破坏的现象应该阻止，亡羊补牢为时未晚。Ⓜ

非洲欢庆歌舞中对天、对地、对神、对生命的崇拜主题

撰文 + 摄影/ 洛秦

一位学者在其著作《祭舞神乐——民族宗教乐舞论》中这样写道：一层神秘的面纱，遮掩着云南少数民族乐舞那扑朔迷离的神姿魔影。那里，仅仅是对天高、地厚、日升、月落的感叹？仅仅是对雷鸣、电闪、狂风、暴雨的惊异？仅仅是对鬼神、精怪、死魂灵等虚缈之象的膜拜？仅仅是对彼岸、来世、苦命运等迷朦之境的恐惧？

天是什么？地是什么？日月星辰是什么？

它（自然、社会）是什么？我（个体、群体）是什么？此生彼岸又是什么？


洛秦与马拉人合影



▶本文图片摄于
非洲肯尼亚马拉人居住地

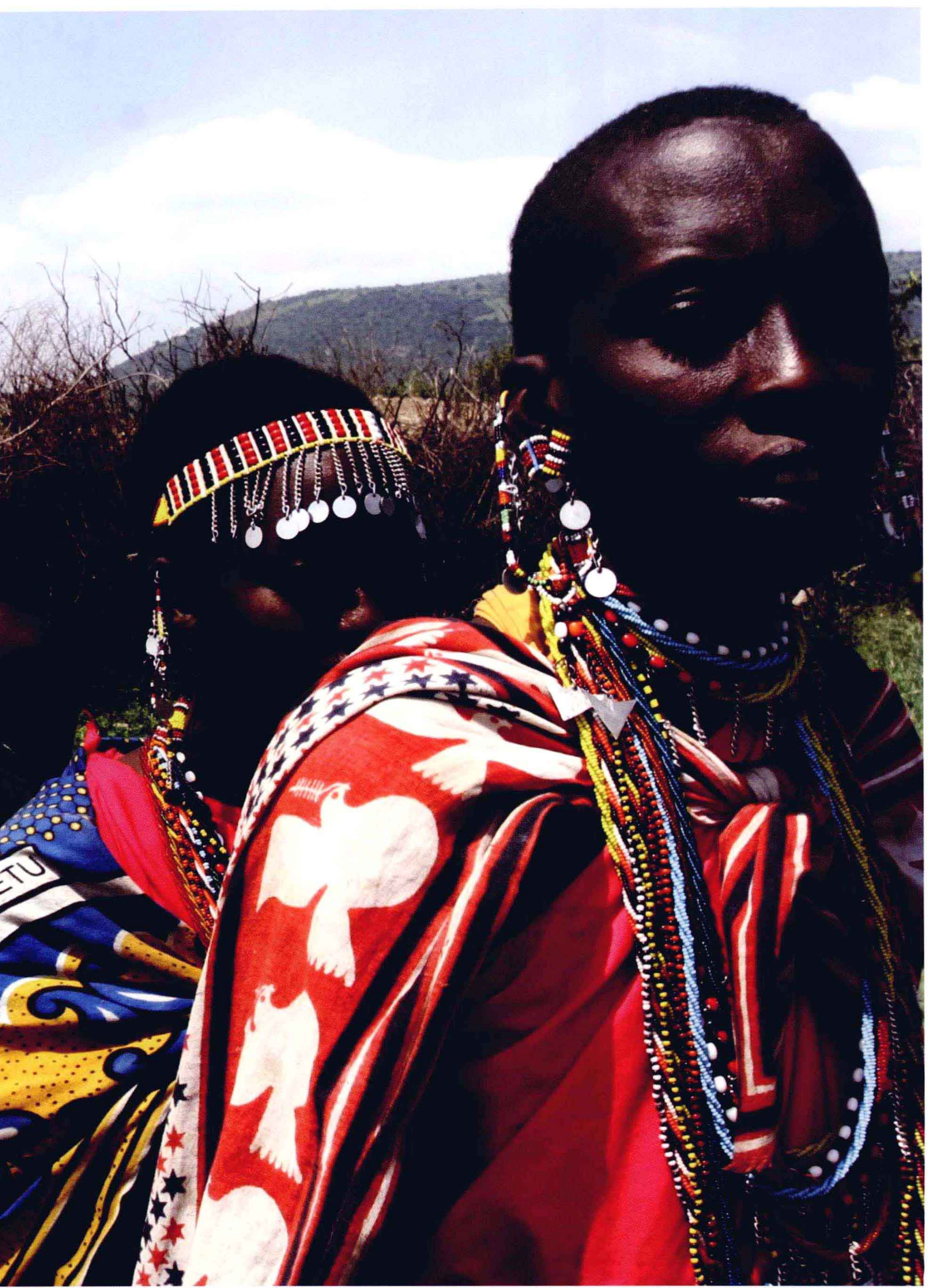












田野考察辑录

人与动物的不同，正存在于询问这一切的“是什么”和“为什么”之间。生存的本能，求知的本能，孕育了一切文化的萌芽。人最初的哲学意识、科学意识、政治意识、伦理意识、经济意识、审美意识、宗教意识等等，也是在对“是什么”和“为什么”的探究中悄然萌生的。

这样的疑问是一种人类的现象。人类为自己创造了语言，试图用语言来表达我们所有的喜怒哀乐，表达我们整个的对这些天地、自然、人间的那么多的疑惑。我们很快发现，言语是那么地平乏无力，远不足以表达我们复杂的感情和思虑。然后，我们就在语言字句上加了富有感情色彩的声音，以咏、以吟、以唱来宣叙我们对神秘世界的询问。可是，声音歌唱依然不足以表达那些本质上无法言语的对前世、今生和下辈子的生命轮回的猜想，对宇宙星月、山川江海的不解。最终，我们还是借助了手足的比划，把想象的、观念的东西化为形象性的、意象性的、象征性的行为来转述我们对人生命题、自然规律的认识。音乐产生了。







田野考察辑录

事实上，我们并没有创造音乐，而是人类积累了足够的智慧发现了神明赐予我们的音乐，用它来作为对天、对地、对上苍、对生命的敬畏和膜拜的途径。于是，在人们的观念中，音乐就是礼仪、礼仪就是音乐。摩罗歌的《与神共舞》保留了非洲原始乐舞的意义；马里的《生命之歌》叙说“轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了马里人的一代又一代的生命。”

这种对天、对地、对神、对生命的敬畏和崇拜的主题，在所有国家和民族的歌舞表演中都是一致的。然而，不同民族的从不一样的角度和则面来表达各自的认识和感受。一位来自马里的朋友告诉我说，正如《生命之歌》中所唱的，在他们的民族的观念中，轮回的不是人的生命，而是大地自然，是大地自然的轮回造就了一代又一代的人的生命。在这类朴素的、也是蒙味的观念产生下的歌舞被逐渐应用到了与生命、生活、生产相关联的任何方面。特别是在非洲，自然地理比较复杂，生产方式不是很发达，相比来说，生存的条件比较艰难，从而，人们创造了各类形式的歌舞来膜拜、描绘、叙述他们的生活故事。比如，埃及是一个沙漠王国，人们生活在百分之九十六的沙漠丘陵地带中，他们最渴望的就是水。每年的六月中起，河水开始上涨，这对尼罗河畔的人们来说，水就是生命的救星、生活



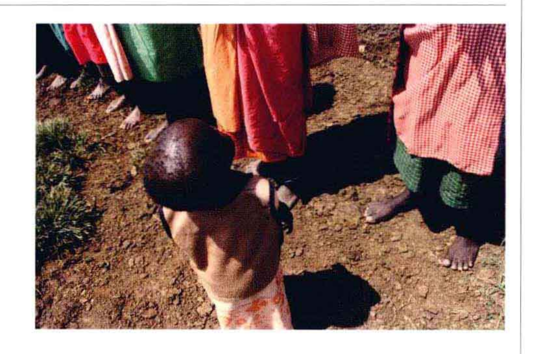


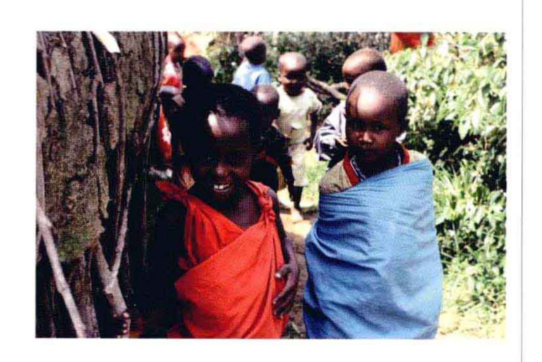


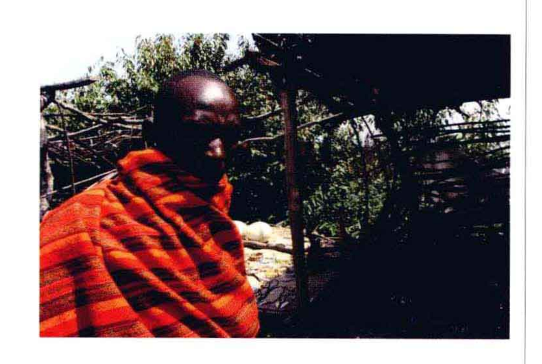
的希望。为此，埃及有欢庆的“河水泛滥节”。又例如，在摩洛哥的不少地区，马是他们生活的主要交通工具，因此，每年就有了锣鼓喧天的“赛马节”。金字塔是埃及古文明的象征，几乎成了这个国家的代名词。然而，金字塔不只是埃及有，非洲西部的塞内加尔也有“金字塔”。据说，这种由花生堆建而成的“金字塔”有20多米高，500多吨重，每一座都一样高矮大小。由于花生“金字塔”被盖上绿色帆布，人们把它们称之为“绿色金字塔”。每逢花生丰收季节，男女老少前来欢庆的节日。同时，在乐舞歌声中进行堆积“花生金字塔”的比赛。

歌舞在非洲不仅仅一种娱乐活动，歌舞的功能是多方面的。其中，歌舞者的个人情感、思想与社会的交流作用是现代生活中的很重要的内容。恩凯蒂亚在其著作《非洲音乐》中这样叙述道，歌舞是一种社交上的、艺术上的表现手段。歌舞能借助于经过选择的动作、姿态和面部表情来表达个人的或社会性的思想或状况。通过歌舞，个人和社会团体能表露出他们对别人的敌意或合作友爱的精神所持的反应，能表示出他们对长辈的尊敬，或对曾向他们表示过良好祝愿的人们表示感激。

在《非洲神话故事》中记载着一位歌舞女神叫做巴斯特，她与太阳神拉有关，太阳神是她的父亲，她与孟斐斯卜塔之妻、那夫特姆，构成了一组三联神。作为布巴斯梯斯国王的保护神，巴斯特成为非洲埃及的伟神之一。巴斯特保护国王的统治，保护着国王的身体，保护着国王的江山和人们。在布巴斯梯斯，人们对她的崇拜登峰造极。同哈陶尔一样，她是快乐和音乐舞蹈的女神。她给人们带来了无限的快乐，使人们时时生活在快乐之中，还教会人们音乐和舞蹈，使人们的生活时时刻刻地充满着欢乐。她用手中的猫形装饰的铁摇鼓，为人们的歌唱和舞蹈打拍子，人们跟着她的拍子唱着动听的歌。跳着欢乐的舞。她也能保护人们的身体健康和









田野考察辑录

生命安全，使人们免受传染病和恶灵之害。如果恶灵来危害人们的生命安全时，巴斯特就用她手中有猫形装饰的铁摇鼓来驱赶恶灵。恶灵对她的铁摇鼓总是心惊胆寒，不敢靠近。在人们定期举行盛大的节庆时，布巴斯梯斯的人们总要来纪念她——这位猫首歌舞女神巴斯特，这是埃及最优雅的欢快的节日。成千上万的信徒从全国各地赶到布巴斯梯斯城，参加一年一度的盛大节庆。人们吹着窗子，敲着响板，跳着舞蹈，有的乘船游行。人们都沉浸在一片快乐之中，讲着笑话，演着滑稽戏，妇女们站在岸上看热闹，呈现一片欢乐的景象。在预定的那一天，壮观的游行队伍穿街走巷，祝宴随之开始，这时是全年中欢乐热情最高、饮酒最多的时候。Ⓜ









田野考察辑录

鼓声中神的象征

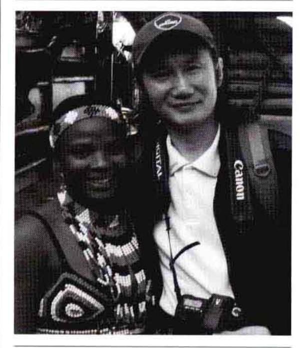


撰文 + 摄影/ 洛秦

音乐是怎么起源的一直是人们探索的问题。《尚书·舜典》中说："击石拊石，百兽率舞。"这段文字说明节奏和敲击伴奏舞蹈是音乐最初的形式。虽然这只是音乐起源说的一种，但它非常具有说服力。节奏和敲击不仅是音乐的最初形式，也是音乐的最重要的形式。

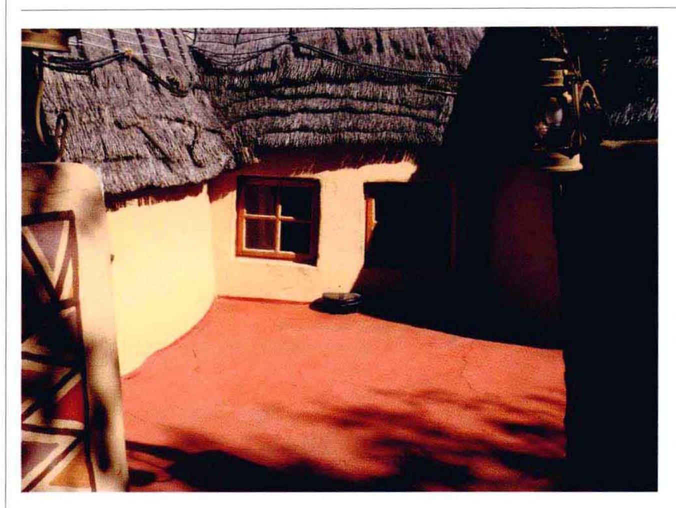
非洲音乐就是保持和发展了这种最初的和最重要的音乐形式。非洲音乐的特点就在于它的节奏性和乐器的敲击性。节奏是整个非洲音乐的主题，表现这一主题的载体就是鼓。非洲的鼓是其音乐中最重要的乐器，不同地区、不同部落、不同场合所使用的鼓都不一样。鼓的形状多种多样，有圆锥形、圆柱形、半圆形、中段突出或者顶部呈碗状形态，还有形态类似高脚杯、或者花瓶形状，甚至还有方形的等各种样式，大小尺寸各不相同。不仅有单面敲击的鼓，还有双面演奏的。演奏时，既可以用槌子，也可以用手指、手掌，或者槌子和手并用。在伊加达，有一种特别的鼓，是筒形的陶制鼓，它的发声不是靠动物的皮膜的敲击来产生声音的，而是以敲击中产生的空气振动来发声，因此这种鼓的声音很特别。鼓演奏的形式也是多种的，在非洲大多数情况是合奏，数个人在一起，几个鼓按照不同的节奏点和节拍模式同时演奏。

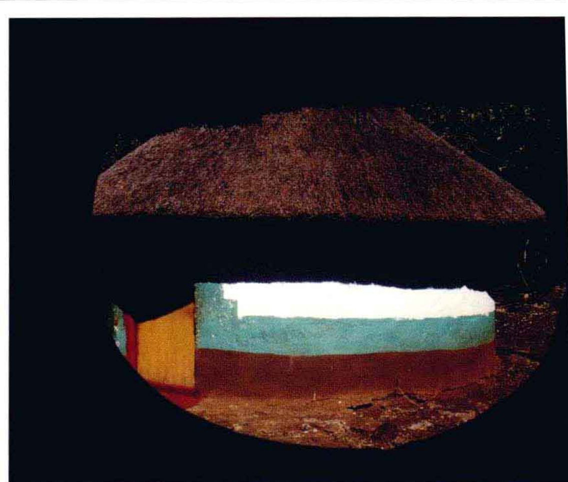
鼓作为乐器当然是它的重要的功能，但是它也是一种语言、信号交流的工具。例如，有一种叫做Talking Drum，即说话鼓。这种鼓的功能就是替代语言来表达和交流人们日常生活的信息。人们对这种鼓的节奏长短，鼓点多少，鼓声强弱等都有类似语汇和语法那样的规定。演奏者右手以鼓槌敲击鼓面的不同部位和左手安放在鼓面的不同部位，使得鼓发出不同的音调。非洲不少民族和地区的语言是音调语言（Tonal Language），因此，人们利用鼓的不同声调来模仿语言的声调，加上模仿语音的重



▶本文图片摄于非洲肯尼亚雷塞迪原著民保留地。


YANAMUKELA
LESEDI
WELCOMES YOU





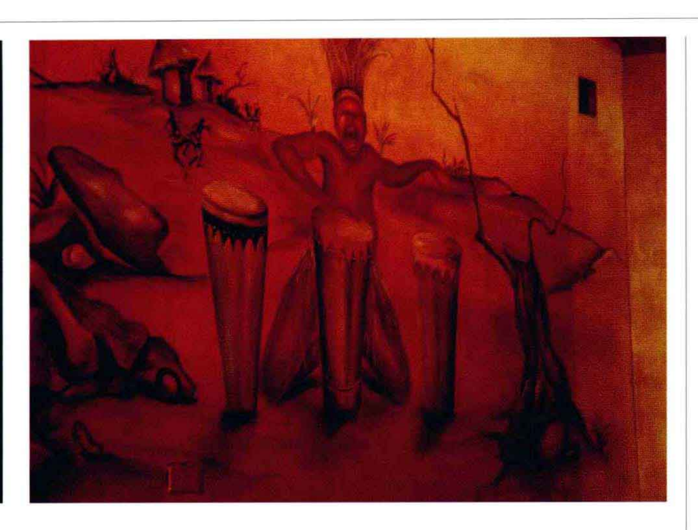
音、节奏和特定语句，这种鼓具有了传递“语言”的功能，也因此称之为“说话”鼓。每个地区、家庭或个人有专门的说话鼓的Code（密码），使得鼓乐具有民族性、地区性、家族性和个人性。

利普斯在其《事物的起源》中告诉我们，在许多真实的生活场景中，特别是在那些山区、丛林地带，人的声音传递信息总是微弱的。因此，以人为的工具代替声音是必然的发展，这样可以扩大范围，使所有要传知的对象都能听到。西班图人为此发明出一种使用信号管的复杂通讯系统。苏丹东部和喀麦隆北部则使用信号笛。喀麦隆的伍特人，南美的泽瓦人和卡里布人、加罗林群岛和阿默勒尔蒂的岛民们，都用号角和螺号来召集群众，鼓舞战斗的武士。另一种听觉的通讯工具是木槽鼓或信号鼓，这是西非、南美和新几内亚那些简单农业社会的文化特征。它是将整棵树或一段树干中间挖空，留下两端，上面留下一条长而狭的槽，可以插入一个或几个鼓槌。由于鼓槌大小和鼓手所用力量之不同，可以发出高低不同的声音，结果便有可能发展出无穷无尽的密码系统。

这种信号鼓也有较小的，或者是具有不同的形状（如某些非洲部落的鼓作盒子形状）。法属赤道非洲乌班吉河一个部落一班达人有两种显著不同的鼓。第一种叫“林加”，是大树干做的鼓，放置在四足架上，用两根大小不同带有硬橡皮头的棒敲打。这种鼓主要用于村庄之间的通讯。第二种叫“奥克朴罗”，较小，呈圆锥形，用手或一根轻棒敲打。它主要是在部落举行埋葬仪式时作伴奏之用。

鼓发出各种信息，或具有仪式的性质，或宣布即将出猎等当前大事。当时，有一个欧洲探险者进入尼日利亚一个村庄，事先就响起了强有力的鼓声。它通知所有能听见的人说：“到市场来吧，不要怕，来吧！白人在这里，要对你们说话，不是谈战争的事，来吧！”几英里内都能听到鼓声，隔一定时期重复一次，保证每人都有机会听懂。这种大鼓规定要安置在市场中心，所有重要消息都从那里传播给全体居民。

鼓乐不仅是非洲人交流表达功能的重要形式，中国少数民族的高山、佤和苗族所使用的木鼓音乐也是另一个音乐的交流表达的典型例子。秦序在其《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》一文中叙述到，许多地方高山族木鼓以通讯为唯一的功能。佤族木鼓首先也是一种信号工具用于报警、军事以及重大的集体活动。苗族鼓也用于通讯，平时不允许乱动，遇到祭鼓或战斗时，用来传递信息召集群众。鼓声的缓急强弱都有规定，一声为有事召集，二声为催促，三声为立



刻开会，这称为“击鼓三通”。

鼓的作用与宗教信仰也有特别的联系。在尼日利亚，不同种类的鼓规定用于特定的崇拜活动。例如，Igbin是一种垂直单面鼓，有木制的脚来支撑鼓身；Dundun是一种有音高的鼓；Bata为双头鼓，一大一小，音高不一；等。这些鼓各自都有自己的“神”，例如Igbin鼓是专门为朝拜Orishanla“大神”所用的。恩凯蒂亚在其《非洲音乐》中说道：“在一些社区，还可以看到鼓的其他作用，特贝是用于非语言通讯，把特定的鼓用于象征的目的。比如，阿肯族的埃维埃擦鼓据说是用一模仿豹的咆哮；因而演奏它是为了赞美国王的权利和威严。

我曾在课堂音乐录像中看到过一个非洲某一个部落演奏鼓乐的场面，充分体现了鼓在非洲的权力、威望和地位的象征意义。某一个村寨制作了几个新鼓，为了庆祝这些鼓的诞生，成千上万的村民聚集在一起欢庆。鼓被高高地悬架在鼓塔上。按照习俗，这些新鼓在村寨之长没有“剪彩”开鼓之前，没有任何人可以去碰它们。当寨长敲响了第一下鼓声之后，所有的人一片欢庆歌舞，场面非常激动人心。

在同一内容的课堂录像中，我还看到过另一种情形。这是一个葬礼，至少有数千人排着长队，唱着哀歌向墓葬地走去。在行进过程中，人群中高高地托举着几个巨大的长鼓，说是着几个鼓要随着那位有权势的死者一起埋葬。场面之大和悲壮，非常令人感动。最后，葬礼人群到达了目的地，在缓缓的鼓的节奏声中，人们唱起了哀歌，歌词大意是：

> 生命已经结束，死神终于降临；
> 它残忍地将生灵与父母、亲人和所爱的人分离；
> 这是命运和归宿，它总在那里。

恩凯蒂亚在《非洲音乐》中举了这样一个例子。在坦桑尼亚的苏库玛兰，一个酋长去世时，在葬礼中就有几个奏乐阶段，其目的是要起到各种戏剧性作用。宣布葬礼开始时要击鼓，因为同酋长官邸有关联的鼓能够更有力、更富于戏剧性地向社区宣布这一讯息。据汉斯·柯利叙说，酋长死后，安葬的准备工作就包括将大鼓，即“卢加雅”鼓（lugaya）或“米朗果”（milango）鼓推倒在地，在酋长遗体被运往墓地时，就敲起“依泰梅罗”（itemelo）鼓。听到鼓声的人都明白，酋长死了。鼓声一响，消息就传开了。

新酋长继位时，演奏另一种不同的音乐。这一仪式的各个阶段也用音乐来划分。新酋长刚从新宫出来，一个传令官就唱起这支歌：

“卡瓦汉扎，你这只美丽的小鸟，快出来，让大家瞧瞧。”

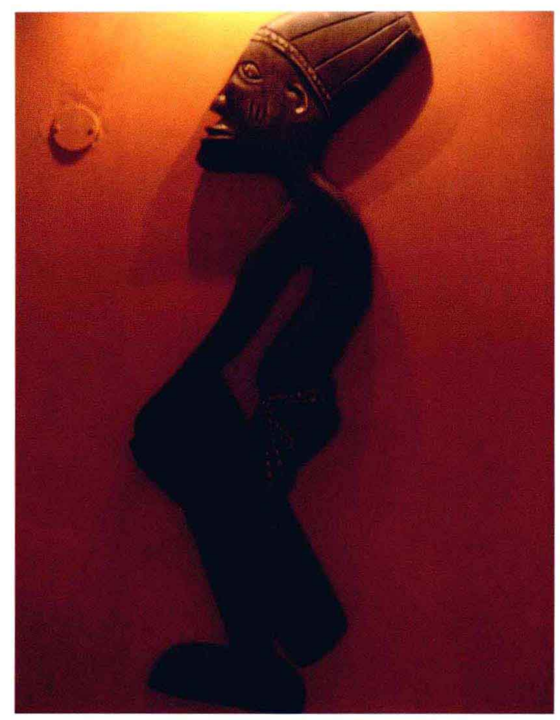
然后向他提出许多正式的问题，每个问题结束时都用鼓点来加强一下。酋长和随员立即登上一个靠近鼓架的平台，接受人们的欢呼。当正式宣布新酋长即位时，用鼓点命令人们安静下来。当演出战争题材的歌舞时，酋长暂告退席，过一会儿后再回到举行仪式的现场中来。他回来时，仪式中的音乐达到了高潮。然后一个一个地禀报他先辈所在部族的名称，每禀报一个就击鼓一次以加强效果。而且，当报到一个部族时，它的族员们就翩翩起舞，并且舞到酋长面前，挥舞长矛，以示忠诚，然后归队。

我们从中可以看到，在非洲音乐和社会的关系非常紧密，特定的音乐形式、表演内容、演出的场

田野考察辑录



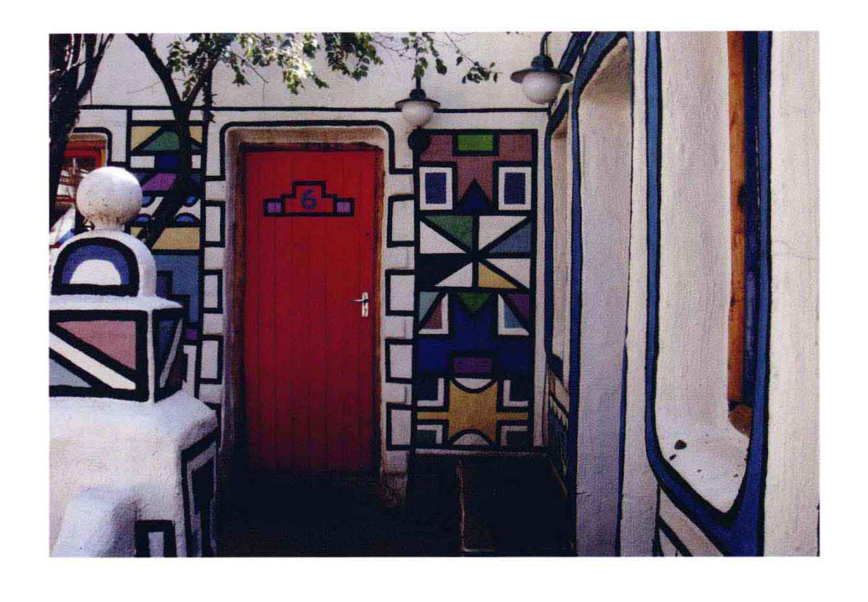




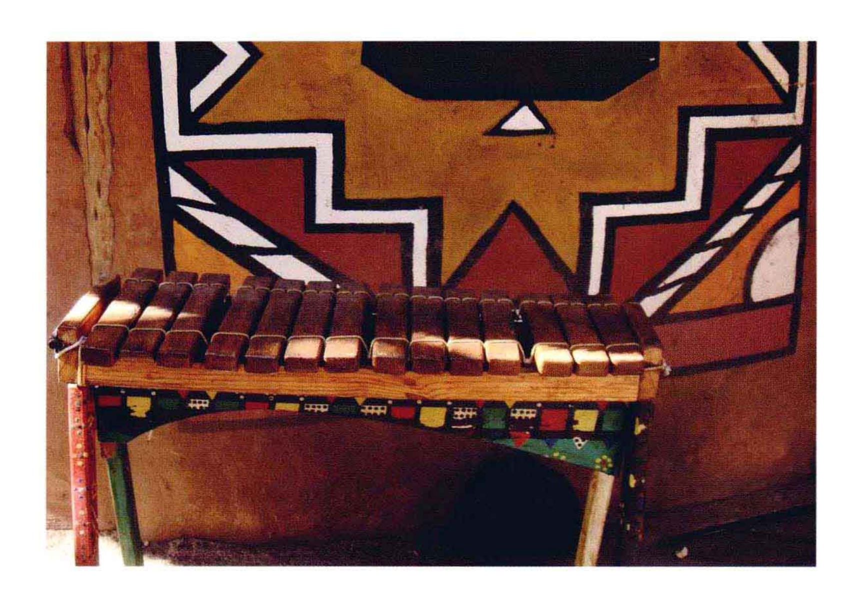
合、参与者的规模等都必须符合特定的需要。正如以上所述，祭神专用的鼓不得用于其他地方；向国王献演的乐器就不可用于为普通百姓的演出；在某些场合可以用大规模的音乐表演活动，而在另一场合则只能用规模较小的合奏来演出。同时，音乐活动的时间和季节同样也有规定。夜间击鼓演奏为合法活动，但是在白天只有假日才能击鼓。如果一个村寨有丧事，哀期将持续三个月，那么寨民们在此期间一律不许击鼓和舞蹈。也有的民族每年丰收节开始之前得禁鼓三周。

对于非洲所具有的特殊社会价值和功能，我自己也有经历。1996年春天，肯特大学“世界音乐研究中心”从非洲买了六个鼓。鼓运到之后就安放在“中心”内。但是，鼓在运输箱内放了三个星期，原封不动，没有打开。运输箱很大，占地面积很大，给“中心”的活动带来一定的不便。我问非洲音乐教授卡扎第，为什么还不打开；他说，要挑选一个特别的日子，举行一个隆重的仪式才能打开。大约又过了两个星期，我在学校遇到哈林姆教授，一位国际著名的埃及籍美国作曲家。哈林姆教授平时很少来学校，我问他今天怎么来学校；他回答，卡扎第教授请他来主持这批新买的非洲鼓的开封仪式。这件事情给我的印象很深，对鼓的膜拜和对鼓赋予的象征意义不仅仅只是非洲村寨部落人民的习俗，而在非洲任何社会阶层中都具有相同的价值和功能，包括生活在非洲以外的非洲人生活中也同样。

乐器是人类音乐生活中的最主要的表现手段，它不仅模仿人类的歌喉，而且进一步发展了人声歌喉所不能表现的范围，使得人类能够自由尽情地来描绘她那丰富而又复杂的感情世界。另一方面，也由于乐器是物质的，它的物质性使得我们有可能从发掘的历史遗物中来找回那些消失了千百年的声音艺术。同样，也由于它的物质性，它与特定的地理、文化、社会等因素紧密相联，构成了不同民族不同乐器的不同特点。Ⓜ


6

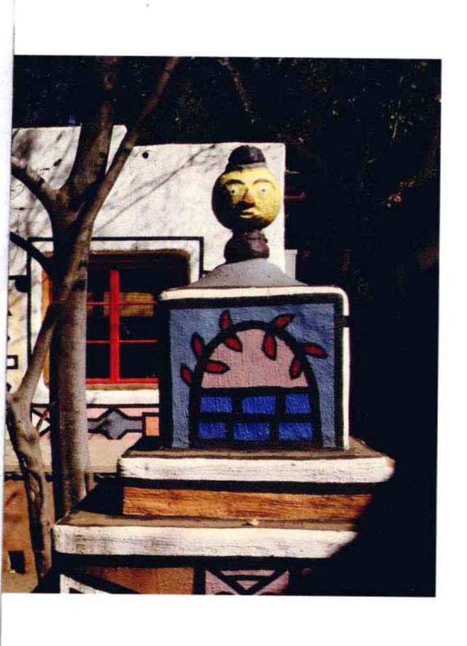






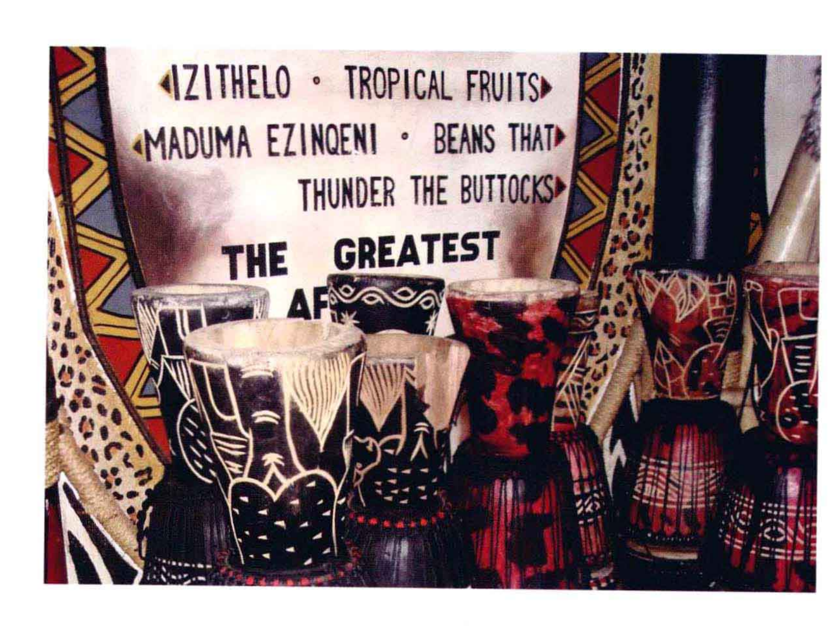











IZITHELO • TROPICAL FRUITS
MADUMA EZINQENI • BEANS THAT
THUNDER THE BUTTOCKS
THE GREATEST


AFRICAN






GO WELL

田野考察辑录



▶本文图片摄于埃及开罗等地。



那是阿拉伯人的心声，他们为真主而歌唱

撰文 + 摄影/ 洛秦

在阿拉伯国家中，信仰几乎占据了伊斯兰教人们的所有的时间和空间。伊斯兰音乐的形成是与它的文化的诞生是同步的。那是在公元622年9月20日，先知穆罕默德举行了圣迁，在亚斯利布奠定了伊斯兰文化的基础，在这以后，伊斯兰教的人们就把阿拉伯音乐称作为伊斯兰音乐。从音乐上讲，阿赞的诵歌有着大体一致的风格和旋律形，而且，往往以不带颤音的高音男声演唱。这类音乐由于它的强烈的风格特征，对世界许多国家和民族的音乐产生了很大影响。在近代的欧洲古典音乐作品，我们常常可以听到不少带有阿拉伯，或者也可以说是伊斯兰音乐因素的旋律。

在许多歌曲中，我们可以听到对阿拉的赞颂。在这首吟唱中，歌手唱到：

阿拉是多么地伟大

我可以宣誓

上苍人间没有上帝只有真主阿拉

我可以宣誓











穆罕默德是阿拉伯的先知

来吧祈祷的人们

来吧救世主

阿拉是多么地伟大

我宣誓

没有上帝只有真主阿拉

我在美国学习世界音乐的过程中，接触了不少各民族中的宗教信仰的内容。虽然我是一个无神论者，也没有足够的灵魂觉悟和精神境界去信奉宗教，可能是史无前例的无产阶级文化大革命的洗礼彻底洗掉了那些觉悟和境界，但是，对于音乐在人的心理、感情和信仰活动中所起的作用和力量，我是始终是有强烈感受的。特别是当我在聆听中东地区的阿拉伯音乐时，自己常常会有一种难以名状的感受。比如，以下的这段器乐前奏曲和接下来的萨伯利兄弟的演唱，让我联想起印度诗人泰戈尔《鸿鹄集》中的一段诗，诗句写道：

兄弟啊

你可知道天堂在哪里

天堂没有起点

没有终点

天堂也不是什么国家

由于前几世行善积德

我终于诞生在

大地母亲的怀抱里

所以

天堂今天就体现

在我的身体里

在我的爱和柔情里

在我的心的叹息里

在我的生存的欢乐和苦难里

天堂以常新的色彩

游戏于生和死的波涛上

天堂在我的心里找到了它的家

在我的歌里

找到了它的旋律





田野考察辑录



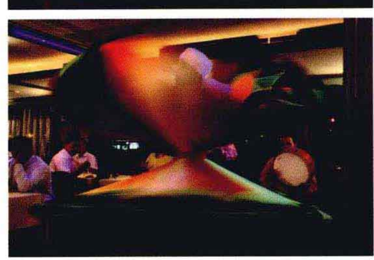
它在充满天空的欢乐里
寻找着我
因而号角
在大地的四角吹响
在七海上回荡
因而鲜花盛开
在瀑布里和森林绿叶里
都有快乐的骚动
天堂已经领降生
在大地母亲的怀抱里
这些消息在风中抚摇直上
发出愉快的反应

著名的萨伯利兄弟演唱组有一首歌叫《我的灵魂》。歌词中有这么几句话:

真主阿拉
您的光辉无处不在
您的形象无处不见
您的存在是生命的证据
您的身躯是真理的胸膛
您是生活的秘密
您是伊斯兰的希望

最后给大家介绍一个男声合唱团。这个演唱团的主角有一个很长的名字，叫做努斯拉塔·法泰·澳利·坎。那是1994年的一天，我在华盛顿大学图书馆看书，一位美国同学叫我一起去听一场演出，她告诉我是某某人的合唱团，非常难得的机会。当时，我并不知道某某某是谁，只觉得看书累了，既然说是难得的机会，那么就去看看难得到什么程度。演出就在音乐学院演奏厅，我们到那里时，演奏厅里挤满了人，这倒真是很罕见的。我在华盛顿大学三年，从没有见过这么多人来听音乐会。挤进人群，见舞台上已经坐满了不少身穿白色服装的阿拉伯人，旁边的人告诉我，这些都是合唱团成员，他们是巴基斯坦人，坐在左边的胖子是领唱的。没有多久，演出开始了，先是一段小小的台式手风琴弹前奏，之后那胖子开始领唱，然后加进来了合唱，他





们一开始演唱，我就被完全吸引住了。那种声音、那种风格、那种精神状态、那种真挚感情、那种气氛效果，是我从前没有听过和没有经历过的，直到现在，我依然忘不了当时受感动的演出场面。之后不久，我去音乐店，在陈列柜上看到了那个领唱胖子的形像在一张CD封面上，我一看有好几张他的CD片，都是在法国演出时录制的。我很喜欢他的演唱，因此没有犹豫就买了两张。回去一看介绍，才知道这胖子在世界音乐舞台上非常有名，他就是努斯拉塔·法泰·澳利·坎。没有多久，我又在学校的走廊上遇见到他，我问他是否又要来演出。他说，学校请他和他的几个助手来开课教唱一年。非常遗憾，那年的秋天我要去肯特大学继续博士学习，没有机会上他的课了。在我的CD唱片的介绍中有这样一段话：“没有一个人的名字更能被人们敬仰到像努斯拉塔·法泰·澳利·坎那样，他是通往成功的国王，他是在人格、名誉和音乐之间作出最佳平衡的典范。”有过一个传说，一天他上台演出，正当要开始时，他起身离开了舞台，因为他那时还没有找到音乐的灵魂。他告诉大家，他只为真正的音乐而唱，否则宁愿不唱。从这个故事反映了一个伟大艺术家对艺术的虔诚和一个伊斯兰教徒对心灵的真挚。Ⓜ





心与音：城市与乡村音乐文化对话

心与音的对话之一

心与音的对话：上海音乐学院侗苗音乐周

撰文 + 摄影／上海高校音乐人类学E-研究院

在欢跃喜庆的“踩堂哆也”中，都市与乡村走到了一起，共谱心与音的美丽对话。2008年5月31日下午，上海交大安泰经济管理学院音乐厅的舞台上，侗苗歌师与上海音乐学院的师生等围成一个圆圈，手牵手心连心，共同唱响侗族民俗中象征友谊、美好的踩堂歌声。至此，为期一周的上海音乐学院侗苗音乐周也成功落下帷幕。

本次“对话黔东南——上海音乐学院苗侗音乐周”活动也是上海高校音乐人类学E-研究院“心与音的对话：都市与乡村”系列活动之三，分为教学讲习（workshop）、讲座、演出（示范演出、教学汇报音乐会）三个板块，选择了黔东南苗族侗族自治州具有代表性的侗族与苗族音乐，包括侗族大歌、侗族尚重琵琶歌、六洞琵琶歌、主要用口腔、气息和舌尖共同控制的假声小嗓为演唱手段的洪州琵琶歌、短裙苗歌等民间音乐品种，邀请了24位民间歌师及侗学专家吴定国教授、侗族音乐家吴远隆到上音进行展演与教学，以传统乡村的民间艺人和上海音乐学院民族音乐学专业的学生为主体，以教、学、讲、习、演的方式为操作手段，以讲座、演出、座谈会的形式为成果展示，在乡村与都市的空间叠置下对话不同的音乐文化。

唱歌不“靠谱” 音不“准’才对

都市与乡村，学院与民间，心与音的交流，更碰撞出诸多别样的火花。上海音乐学院的学生们可谓学院派特别是西方音乐教育模式的精英代表，而这次来沪的24位歌师则几乎都是农民出身、地道







▶本篇部分图片由王兴放拍摄，在此表示感谢。

的民间艺人，他们的教唱方式就和专业音乐教育有很大不同，其中两点令人尤为印象深刻："唱歌不'靠谱'，音不'准'才对"。

侗族歌师们的教唱主要还是沿袭传统的"口传心授"方式，强调学习者应不看谱子进行跟唱，更好地把握"音腔感觉"，这也体现出侗族的文化观念，歌唱于侗族不是"符号"化、形式化的过程，而是一种发自内心的情感表达，是真切的内心呼喊和倾诉。侗家更有"饭养身，歌养心"的口头禅，他们把唱歌看成同吃饭一样重要，把歌同样当作"食粮"看待。

另一方面，正如中国音乐家协会会员、侗族音乐家吴远隆老师所指出的，谱面仅提供了一个参考，侗家的音乐节奏大多是散化、自由的，更多时候要演唱者凭音乐感觉去把握，找到其中的规律，如节拍、速度可即兴些，但同时要注意节奏的控制；很多音也并非如谱面标记的那样精确，不完全适用于西方半音体系，很多其实都是微升，一些往往是因语调起伏而出现的上下装饰音并不用唱的太准，恰恰就是这种独特的"不准"才更能体现那个









"味"。在学习演奏侗族的琵琶的过程中，谱面记载的其实只是骨干音，在弹奏时不用太精确地只弹那一个单音，而是同时弹下几根弦出现多音的效果才更到位。

领唱即指挥　唱歌称"读"歌

侗族大歌是东方音乐文化的奇葩，是一种多声部、无伴奏、无指挥的民间合唱音乐形式，但演唱中，各声部却又是如此地和谐统一，宛若天籁。侗族音乐家吴远隆老师解释说，侗语称"嘎老"的侗族大歌并非没有指挥，而是其指挥不像其他音乐形式站在演员前方，其指挥直接站在演员队伍里——侗族大歌的指挥就是领唱的歌手，各声部的歌手则是通过用耳朵和心灵去听，做到音乐节拍的整齐划一。

不仅如此，侗族民间音乐还有其独特的民间知识体系。在侗族大歌的学习中，笔者就发现了一个有趣的现象：民间艺人很少说"唱歌"，而习惯说"读"，他们常会说"让我们再读一段"以指代再唱一段，不知这是否与侗族大歌内容多叙事性、念唱式为主的风格有某种联系。对此，上海音乐学院科研处处长、著名民族音乐学家萧梅教授希望同学们特别是民族音乐学专业的同学能在学歌之外，更多地通过与民间艺人的交流，挖掘他们独特的民间知识体系，比如他们是如何形容声音的象征、描述音乐的。萧梅教授还带着同学们对侗族琵琶歌的民间艺人分别进行了视频采访，采访内容涉及琵琶名称、使用地区、演唱场合、演奏方式、形制、定弦等各个方面。这些采访也使同学们积累了民族音乐学田野考察的经验，如面对受访者时应避免使用专业化的音乐术语，注意特定的方言称呼和语言对于音调的影响等。

此次"对话黔东南——上海音乐学院苗侗音乐周"活动的成功举办，不仅使上海音乐学院的学生通过参与学习收获良多，并在舞台上汇报了学习成果；同时在校外的两场演出，也让上师大、上交大的师生全面了解了黔东南极具特色的侗族苗族传统音乐文化。在缭绕不绝的"嘎老"歌声中，都市与乡村两重空间、两种文化、两个群体、两套传承体系之间达到了完美对话，我们在对话中理解文化，在音乐中构建社会和谐。Ⓜ









心与音的对话之二

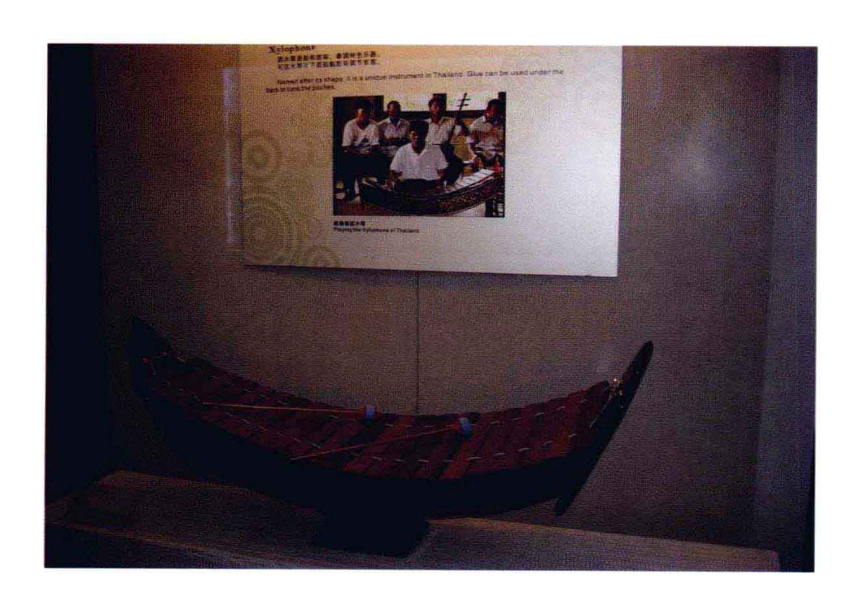
融会时空的《心与音》对话

上海高校音乐人类学E-研究院参与“心与音”世界民族乐器展

值纪念中国音乐考古史上最辉煌的成就——曾侯乙编钟出土30周年之际，应湖北省博物馆邀请，上海高校音乐人类学E-研究院与上海音乐学院东方乐器博物馆于2008年11月16日至2009年1月16日在湖北省博物馆举办为期两个月的由上海音乐学院洛秦教授提名的“心与音”世界民族乐器特展。共展出中国少数民族乐器和世界各国民族乐器220余件（套），其中洛秦教授提供了其个人乐器收藏30余件（本篇图片所示的乐器大多为洛秦藏品），并举办了“亚洲风情”音乐表演和两场专题讲座，出版了《心与音——文化视野下的世界民族乐器》图录。参观人数近30万人次，受到湖北和国内外观众以及媒体的热烈欢迎和高度评价。被湖北博物馆同行称之为“近年来举办的最受群众欢迎的，又好看又好听又学东西的展览”。





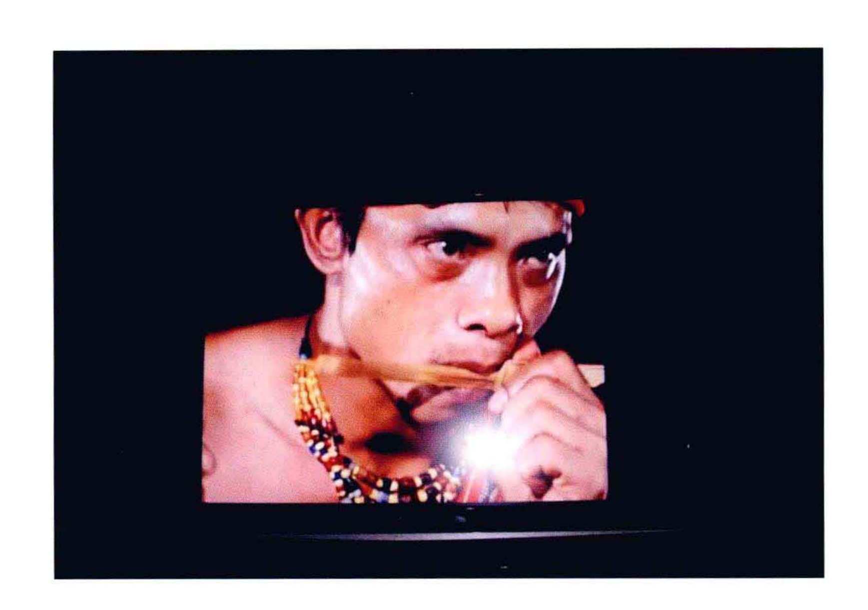

Xylophone


恩格隆
Angklung






心与音
世界民族乐器特展






野牛角号
Horn
奈伊
Ney
Ney is made of reed. The player usually can reach two octaves.





心与音：城市与乡村音乐文化对话

欧洲民间乐器

心与音的对话之三

心与音的对话：乐器及其音乐人文叙事


撰文 + 摄影／洛秦

乐器及其音乐中蕴藏着丰富多彩的人类文化宝藏。正如人们常说的，各民族的乐器及其乐曲，像一座汇集千年珍品的宝库，独放异彩；它们的曲调，似一条闪烁着万斛明珠的长河，源远流长。那些节奏讴歌了人们赖以生存的江河、平原和山川，那些旋律记载了民众繁衍生息的欢乐、苦难和希望。世界各地的乐器及其音乐是一座五光十色、万紫千红的百花园。在东方，我们从中国先秦金石琴箫的吹奏中能感应到士文化的精神，日本尺八总让人唤起人生悲凉的情景，再如“加美兰”音乐结构与当地的宗教“轮回”观念切切相应，而孟买城、恒河边的西塔尔琴和塔布拉鼓演奏的“拉格”旋律永远歌唱着生命轮回永不灭的诗篇。因此，乐器及其音乐不仅仅是人们表达感情的载体，而更多的成为了社会文化的象征。特别在非洲，各种各样的鼓的韵律中充满了“神”的象征，因此节奏成为了非洲人生命的灵魂。欧洲大陆的音乐巡礼告诉我们，古典并不是空中楼阁，它的根基、它的源泉在民间。在贝多芬《英雄交响曲》中，我们可以听到德

国乡村号角声，在巴托克的旋律中，更是跳跃着生动的匈牙利民间生息。虽然南美洲处处可见殖民文化的遗迹，但在安第斯排箫声中依然保留着印加社会的文化性。北美洲新大陆展示给大家的是一个多元民族文化天地，那里的音乐尤为五彩缤纷，诸如非洲文化遗产的美国黑人音乐，印第安人的鼓声、笛声在那狭小但充满了原著民文化的保留地中歌唱着他们自己的人生和历史，萨克斯管从新奥尔良吹出了爵士的第一声。

这里所陈述的，就是这样一个充满人生哲理、展示民俗风情、环绕五洲四海、聆听各民族乐器及其音乐的节奏旋律，从古典到民间、由宫廷至乡村的五色斑斓的“心与音：乐器及其音乐人文叙事”。乐器及其音乐是一个特殊的窗口。通过这个窗口可以了解到各种类型、样式和风格的乐器及其音乐以及与之相关人类各民族生活、习俗和文化。大家可以听到、看到和感受到的世界各民族的乐器及其音乐是那样的丰富多彩，各民族对音乐的认识，以及音乐在各地的作用是那样的不同。更重要的是，中国是一个多民族、多元文化的国家，对于世界民族乐器及其音乐的普及教育的目的在于告诉大家，文化没有高低优劣之分，虽然表现形式各异，但它们的价值都是平等的。

以“心与音：乐器及其音乐人文叙事”为主题的“世界民族乐器展”正是揭示了这样一种宽广的人文思想，其不仅体现了大范围中的人类文化的“心”与“音”的关联，也表达了组织者对世界各民族音乐文化的感受与广大参展者的沟通。中国古代音乐美学经典论著中有一段话，叫做“凡音之起， 由人心生也”。正是由于音乐是人的心灵感悟的形式化，这样的交流才得以实现。

世界民族乐器及其音乐和文化就像一条满载历史和颇具性格的河流。历史给予它们积淀，性格给予它们光彩，它们的咆哮、它们的宁静、它们的源流、它们的去向是这条河流的整体面貌。那么，它们的源泉在哪里？它们的内力在哪里？它们的继承又是从哪里来的？

“心与音：乐器及其音乐人文叙事”要讲述的正是有关它们的故事。

世界各地的民族乐器及其音乐中所涉及的内容非常广泛，主要体现在以下几个比较重要的方面：

1、音乐文化传播

传播学说一直是文化人类学研究中的一个重要理论，它将人类文化及社会活动的变化和发展的主要原因归结为物质文化和行为由一社会起源传播到另一社会。虽然自发的文明与传播而得或借用的文明在人类文化发展过程中何为价值更高，对此学者们不断有争议。尽管传播学说的主张者认为“人类整个文化史归根结底是一部文化传播和借用的历史”(1)的结论过于武断，但是由于各种途径的传播而极大地推动了文化的发展，这是一个不争的事实。虽然比较音乐学家的“柏林学派”受弗里茨·格雷布内尔（Fritz Graebner）影响，提出的“音乐文化圈”理论具有片面和局限。但是传播学派提倡的“形式标准”、“数量标准”、“性质标准”和“连续标准”，为我们考察和研究音乐文化传播现象具有很好的价值。

例如，有许多中国音乐、文化和历史的东西在中国本土已经看不见了，特别是那些曾经珍藏在敦煌莫高窟中的隋唐文化财富。要读敦煌经卷中记录的琵琶曲谱原件，必须要远洋巴黎；有不少唐代的织绢和画卷已流落到匈牙利。在日本，我们却能看到真正的唐代琵琶。当然，文化外传的因素是复杂的，有政治和历史造成，也有是邻邦文化流动交往而形成的。日本与中国很早就有了文化往来，大约早在公元三、四世纪的时候就开始了。中国的唐代是日本吸收中国文化最盛的时期，日本来中国学习取两条途径，一是直接派遣使者前来中国，另一条是转途经由韩国来接受中国文化。在大量接受佛教的同时，也接受了许多音乐和舞蹈。

日本是一个执着的民族，当它学习了一种新文化而发展为其自己的传统之后，很不容易把它丢弃。自从唐代学到的音乐舞蹈种种，至今仍然完善地保留和活动在日本的音乐舞台上。在大量被传承下来的唐代音乐中，日本宫廷音乐舞蹈Gagaku是典

心与音：城市与乡村音乐文化对话

型的一个例子。Gagaku是日语，意思是“雅乐”。只要稍稍知道一些中国古代音乐历史，立刻就能意识到，这日本的“雅乐”就是中国古代的“雅乐”的同名（虽然其事实上是中国唐代的“燕乐”）。日本“雅乐”大约在一千两百年之前由唐朝经由韩国到了日本，是目前存在着的最古老、历史最长久的日本音乐。它的风格，所用的乐器，表演的规模，甚至于乐曲的曲名都与我们的唐宋史中记载的相似。

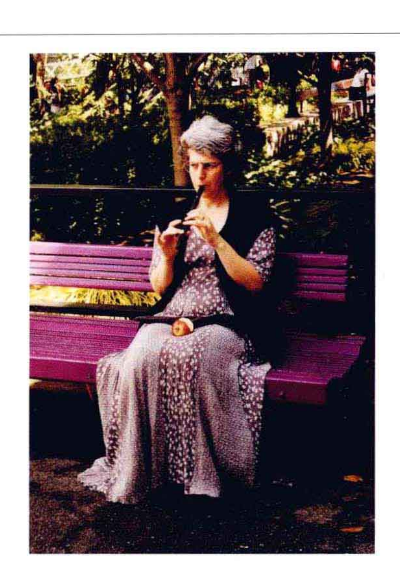
韩国与中国的文化交流很早，大约在公元前两百年左右就开始了，因此受中国文化的影响很深。中国经典古籍依然是当今韩国教育中的重要内容。在当今权威的《韩国音乐史》中，人们可以惊奇地看到了以地道中国古汉语撰写的音乐著作《乐学轨范》。该书是一本有关朝鲜王朝时代前期的音乐论著，成书于1492年，全书有9卷（3册）。书中详尽地记载了乐理、乐器、乐谱、音乐种类、表演形式等情况，其中记载了大量有关高丽时代（10至14世纪）从中国传入朝鲜后的唐代音乐的资料。书中所叙述的内容和描绘的乐器图像和我们中国史料记载中的唐代音乐状况真是几乎所差无几。韩国至今依然完好地保存着他们的“国乐”。在中国音乐史上早已销声匿迹了的许多乐器，诸如“轧筝”、类似筝的“瑟”、铁片打击乐器“方响”，以及我们只能由出土文物复制而成的“编磬”、“编钟”还依然活跃在韩国宫廷音乐的舞台上。

除了以上这些乐器外，韩国宫廷音乐中还用到“Piri”，也就是中国古时所称的“筚篥”。韩国“筚篥”的声音听上去非常凄凉和悲伤，中国古诗文中常以“筚篥”的音调来描绘别离时分伤感的情形。韩国的拉弦乐器叫做“Kaegum”，即“奚琴”。前文已经提及，“奚琴”是中国最早的二胡的称谓。韩国“奚琴”依然保留着原来名字，其形状类似中国的二胡，但声音效果更像潮州音乐中的拉弦乐器“头弦”，音色很特别。因为这些乐器都是从中国传去的，所以，除了它们各自都有韩文发音外，依然保留着中文字。韩国一直保存完整的中国唐宋时代的宫廷音乐表演形式，绝大部分中国唐宋乐书中记载的乐器以及曲目名称都保存在韩国宫廷音乐表演中。

东亚及东南亚地区音乐文化传播呈现了“筝文化”的现象，诸如日本筝（Koto）、韩国筝（Kayagum）即俗称“伽倻琴”、越南筝（Dan Tranh）都是由中国筝的传播发展而成的。它们的历史源头是一个，因此而产生了相同的乐器缘起传说、相似的形制构造、相仿的演奏方式。中国文化的传播和影响非常多，再如，尺八、三味线、雅乐的中日历史渊源关系。以上提及的韩国玄琴（Komungo）与中国古琴、韩国牙筝与中国轧筝，以及韩国宫廷音乐中使用的“Piri”、“Kaegum”与唐代的筚篥和奚琴的关系。

在非洲打击乐器中，木琴是最重要的之一，但是木琴并非是非洲特有的乐器。统称为木琴的乐器在世界各民族音乐中都有所见，我们在音乐厅舞台上也常见木琴。泰国有木琴叫“Ranat ek”，类似的竹琴叫做“Ranat thum”，在墨西哥也有Marimba“马林巴”。在非洲木琴称作为“马丁达”。这种具有“全球性”的木琴的起源在哪里呢？特别是非洲的木琴是否起源于本土呢？有这样一种学术成果指出，非洲的木琴源于东南亚的印度尼西亚。为什么呢？因为学者认为，非洲蒙古人种是古代从东南亚迁移来的，属于马来-波利尼西亚语系，他们一千年前从印度尼西亚来到了马达加斯加岛，带来了金属铜锣类的复杂乐器，同时也带来了木琴这样的乐器。如果说，不是这些蒙古人种直接带来的，也是由于受到印度尼西亚高度文明的音乐传统的影响，木琴经由马达加斯加在非洲大陆得到了发展。我们虽然没有确凿证据说明，非洲木琴与东南亚音乐传统之间的必然联系，但是，有一个现象是值得我们注意的。东南亚有一种竹制的弹拨乐器，同样形状的乐器也是马达加斯加的最有特点的乐器，叫做Valiha（“竹筒琴”）。除了在马达加斯加和东南亚，特别是越南、印度尼西亚有这种乐器外，别处没有发现过。这两者是不是由于历史的渊源，在音乐上也真的有“同血缘”联系呢？

对于音乐文化的传播，在我们目前的研究中往



往更多注重中国音乐传播的影响和历史，而较少探究被传播后的他文化的融合，即对于传播后到达新的文化环境之后，新的音乐土壤对于原型文化品种的影响而产生的不同音乐语言和风格缺乏研究。英语的Acculturation（文化适应）和日语中的“变容”词语正是对这类文化现象的表述。

2、音乐在特定地理、自然环境中的生存方式

音乐风格的形成、特定乐器的构造都和地理环境、出产的物质材料的特征有着非常紧密的关系。音乐和地理有着非常重要的联系，众所周知，地理学已经不满足仅仅是“描绘地球”，随着人类地理学和人文地理学的发展，它和人种学、文化学、历史学等领域有了非常紧密的联系。这些文化地理学的研究对人类生活内容、行为方式和艺术形态的认识起到了重要的作用。例如，地理学家指出，文化发展进程中的方式和方向大多数取决于自然因素。这些自然因素就包括大陆、山脉，河道、沼泽，树木、草原，气候、季节等。人类在其中生活着，我们在这中间创造了音乐，也因此，这些因素影响了音乐的形态。音乐的文化地理研究的意义不仅体现在探究人类音乐文化的历史方面，同时更反映在描述音乐文化不同特征的区域方面。例如以上提及的音乐文化传播现象中，除了不同社会和文化影响音乐表现形式之外，不同的地域所呈现的地理和自然条件也是影响音乐形态和活动的重要因素。

例如，越南的南边靠海；它的北面是山，连接着中国。北面山区地带的竹林是人们生活的主要资源。那里的民众不仅歌唱它，而且也用竹子来做成乐器来歌唱它的美丽。大家一定知道木琴，那是以很多片大小不一的木块作为发音体，人们在这些木块琴键敲奏出音乐。在越南，人们将竹块、竹筒作为发音体，以竹块、竹筒构成琴键形成了声音特殊的竹琴。山区地带的人们因为有了太多的竹子，他们想方设法地用竹子制作成不同的乐器来叙述他们对山川的感情。以竹子作为乐器制作材料之中，竹笛是最常见的。越南竹笛在形状、声音以及演奏风格上简直和中国笛子一模一样。如果不考虑音乐风格，我们几乎不能区别谁是谁。另一种竹制的笛只有一个孔，我们称“单孔笛”。这种笛的效果很像口哨声，非常明亮。

世界上有许多很有趣的鼓。非洲有水鼓、摩擦的鼓、甚至会说话的鼓；中国少数民族有铜做的鼓，还有木头做的男鼓、女鼓等。竹山、竹水的越南，还用竹子来制作竹鼓。越南竹鼓就是在大竹筒上蒙上鼓膜而成，其演奏方式与普通鼓相比没有什么特别，但是它们的特点是有音高的，就像中国的十面锣有音高可以奏旋律。所以，这种越南民间有音高竹鼓不仅是节奏乐器，更应该说是旋律乐器，因为人们制作了一组以不同音高组合而成的竹制排鼓。用竹子为材料来制作的乐器有许多，越南竹制乐器还包括口弦、口笛，以及用双手击掌产生气流使竹管发音的“格龙布斯”等。

3、社会学意义中的音乐功能特征

音乐对社会的功能作用是一个笼统和过于广泛的说法。具体地说，在音乐与文化的关系上，主要的关注点是音乐对社会稳定、整合的功能作用。具有明显和强烈社会意义的歌曲和音乐大量地存在于不同的民族文化中，这些歌曲和音乐对于人们的行

心与音：城市与乡村音乐文化对话





▲风笛

为规范、集体团结以及个人的成长都具有强有力的作用。“移风易俗，莫善于乐”是中国孔子的音乐社会化功能的集中体现。他把音乐的这一功能提升到一个非常的高度来认识，认为音乐具有改造不良社会风气、改变社会陈规陋习的功能作用。而且，孔子的“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨”的观点不仅体现了音乐具有反映社会情感、社会心态和社会精神的功能，能协调、团结人的关系，而且更是对社会和国家的稳定起着重要的作用。著名学者阿多诺对音乐的社会功能则是更为简明而透彻，他认为特别是那些远离音乐概念的作品或活动，更是具有社会的象征性。

一般说，文化特征、社会结构、人的行为会一定程度地表现在音乐的形态上。有一次，笔者看了一个有关越南少数民族音乐的录像，其中有一节是某个山区的敲奏锣的音乐。记得那场面里至少有二十来个锣手，每人各敲一只锣。有趣的是，每人所演奏的并不是旋律，而只是断断续续、有间隔的一个个单音。也就是说，你敲一个音，我敲一个音，他敲一个音，大家轮着敲。整个音乐是以许多一个个音符组成的。尽管都是“各自为阵”，但是相互之间的和谐配合，使得复杂节奏和结构的音乐结合得完整协调。如果不是看着他们演奏，根本不可能知道谁在敲打什么音符，因为每个人所演奏的音的周期是不同的。比如，你是每间隔五拍敲一下，我是每间隔七拍敲一下，他也许是每间隔十二拍才敲一下。二十多个人各自演奏不同的部分来构成一个完整的音乐形象。然而，如果把他们每个人的部分拆开来单独地听，那简直是不成调调。这样的结构有点像现代音乐创作中的“点描主义”，音乐的旋律是以不同乐器、不同音色和不同音高的零星状的“点击”构成的。然而，越南锣乐的“点描主义”并不单纯只是一个音乐形态，而事实上也是一种社会结构和文化特征的反映。

再例如，南美安第斯排箫一般只用于合奏很少作为独奏，而且音乐具有很强的社会文化性。这主要是指在村庄寨区的音乐活动。是这样的，南美洲印第安人将演奏排箫看作为是一种社会活动。他们强调部落村寨之间的和谐、强调人与人之间的和谐。一个乐队吹奏排箫时，每人只吹一个音。一个旋律是由每一个人的一个音组织起来的。每一个人都是这个音乐旋律的一部分，缺了哪一个都不行，否则就不能构成一个完整的旋律。这样的音乐组合具有非常强的象征意义。意思说，整个社会就像一首音乐，必须以每一个人的参与、配合和努力来完成它的和谐和正常运行。在这种观念下，音乐活动

就产生了一种有趣的现象。因为音乐的和谐，特别是像南美洲印第安人演奏排箫这样的方式，是需要非常高的音乐能力和演奏技术才能完成的，所以印第安人排箫音乐需要很严格的音乐节奏感、很好的音乐素养、很好的音乐专业水平。可是，印第安人对排箫音乐活动的观念主要是社会性的而不是音乐性的，这种观念允许任何没有音乐经验的人来参加演奏活动。而没有经历过较好音乐训练的人又不可能将排箫音乐演奏得非常和谐。在这样的情形下，印第安人认为，人的参与是主要的，人心的和谐是本质的，而音乐只不过是一个手段，它的结果相对而言是不重要的。这是一种非常有意思的社会文化现象。

在历史上，泰国古典音乐主要用来伴奏取材于印度史诗《罗摩衍那》（“Ramayana”）的戏剧和舞蹈。一直到20世纪初，古典音乐才在一定程度上成为独立的器乐形式。根据印度史诗“罗摩衍那”内容而形成的戏剧《拉玛坚》非常长，全剧的上演需要大约三四百个小时。所以，通常只能表演其中的一部分，人们根据需要，将重要场次的诗文和舞蹈配上了音乐。之后，逐渐积累，目前已经有千余首独立的乐曲，而且为这些作品进行了分类。例如依照情绪、内容可以分为喜怒哀乐、生老病死、婚丧嫁娶等。

泰国古典音乐的乐队以四个部分乐器构成，它们不仅体现了不同的音色、音高，而且它们还表现了不同的音乐织体层面。

第一类。首先是装饰性旋律乐器木排琴，泰语叫Ranat ek。为了便于形象记忆，我们在这里暂且称它为泰国高音木排琴。因为声音、性能、制作材料都非常相似于我们通常所知的木琴。说它是高音木排琴是因为接下来要讲述的第二件乐器的形体和它相似，但是音域比它低。泰国高音木排琴构造结构和木琴不一样。虽然，它的发音琴键也是用木头做的，但是，在它的下方有一个船形的共鸣箱。在船形共鸣箱上悬挂着21块木制琴键，其音域宽广，可达三个八度。泰国高音木排琴可以用不同硬度的槌子来演奏不同的音响效果。硬槌子发出明亮、清脆的声音；软槌子敲奏柔软、温和的音乐。这件乐器在乐队中非常重要。因为它的声音响亮、明显，在作品中常常演奏华丽、技巧性很强的装饰性旋律部分。这是一件很不容易掌握的乐器。演奏泰国高音木排琴需要很好的手臂力量。为了练就有力的握槌手臂，教师常常会要求学生在水中练习击槌，因为水中有很大的阻力，这就像练跑步要绑沙袋一样。除了在合奏中担任主奏外，泰国高音木排琴也常作为独奏乐器。

另一件装饰性旋律乐器是Ranat thum。它和泰国高音木排琴一样，也有一个船形的共鸣箱。它只有17块琴键，音区比泰国高音木排琴，尽管二者如此相似，但我们不能称它为泰国低音木排琴，因为它的发音键材料不是木制的，而是竹子做的。所以，称其为泰国中音竹排琴较为合适。演Ranat thum的演奏方式与Ranat ek相似，但是技巧性要求不像Ranat thum 那样高。这件乐器在乐队中的地位类似于西方管弦乐队中的中提琴，担任中声部的演奏。而且，Ranat thum在作品中相当于“小丑”的角色，因为它常演奏切分音和一些特别的音型。

第二类是抒情性旋律乐器。笔者参加泰国乐队多年，在其中担任Saduan，即泰胡的演奏。这件乐器由于它的旋律性很强，声音明亮和突出，是乐队中的领衔乐器。泰胡起源于中国二胡类乐器，据说是潮州移民将潮乐中的头弦带去到了泰国。头弦样子与二胡相仿，但声音要高和尖锐些，泰胡的声音比较接近潮乐的头弦。还有一件旋律性乐器，比泰胡要低五度音调弦的另一件拉弦乐器叫做Sawu，相当于管弦乐队的中提琴作用。它的共鸣筒是用椰子壳做成的，所以也可以称之为泰国椰胡。泰国椰胡的琴弦为丝弦，琴马不是通常以传声较好的硬木材料制成，而是一个小纸卷，因此，发声厚实但很粗糙、沙哑。旋律性乐器中还有一件乐器也是从中国传去的，即泰国扬琴，泰语称Kim，也就是汉语“琴”的遗音。其声音和演奏方式都与中国扬琴相似。旋律性乐器还有不少，包括吹奏和弹奏的。

第三类是骨干性旋律乐器，即金属大小围锣、大小铁排琴。这是泰国，也包括东南亚其他一些国家

很有特点的乐器。大围锣叫做Khong Wong yao，由十六个小锣悬挂在竹制的圆圈框架上构成；小围锣叫做Khong Wong lek，也是由十六个锣组成，只是尺寸略小一些，音域比大围锣高八度。高低音铁排琴类似围锣。高音铁排琴称Ranat ek let，与高音木排琴读音相似；低音铁排琴叫做Ranat thum let，与中音竹排琴读音相似。高低音铁排琴基本重复围锣的演奏。大小围锣演奏的音是乐曲的最骨干的音，每一首作品的旋律都是在围锣的骨干音上建立起来的。比如，大围锣一小节是两个音，小围锣就可能是四个音，而其他声部的乐器所演奏的音符就多了，最多的就是高音木排琴。高音木排琴在大围锣一两个音上加花装饰，在一小节内可能会变化出16或甚至32个音符出来。因此，每一件乐器的乐谱都不一样，在同一纵向关系的小节中，各乐器演奏的音符有多有少，节奏有复杂也有简单，甚至有的是二拍子，而有的则是三拍子。

最后一类是打击乐器，有大小鼓、铓锣和对击木棒等，其中最有特点的碰铃（Ching）。中国音乐和西方古典音乐在节拍重音上的概念基本是一样的。一般来说，一小节的第一个音是强拍，其次的拍子都是弱拍，而泰国音乐则是相反的。在记谱上，音乐一般都为两拍子，它的第一拍是弱拍，第二拍才是强拍。碰铃对这强弱拍有特别的名称，强拍为“轻”，弱拍为“恰”。泰国古典音乐的结构一般为慢、中、快，因此，当音乐进入到快板部分时，碰铃演奏者需要牢牢地掌握好节拍，在节奏越来越快的演奏中不能有半点差错，有一点像中国戏曲乐队中的鼓板，担当着指挥的作用。所以，碰铃乐器虽小，责任重大。


▲钢鼓

根据以上所述，我们可以想象一个泰国大型古典乐队演奏时是非常复杂的，每一件乐器有自己的声部，它们的旋律线条和节奏都不一样，形成一个相互交织在一起的整体。因此，这样的音乐结构方式有一个术语叫做“Interlock”。Inter是在中间的意思，Lock是锁定，所以两者合在一起成为了“联锁”、“交织”的结构。如果见过泰国佛教寺庙，细心的人一定会发现，寺庙内外墙上的装饰图案不仅非常华丽，内容丰富，而且织体错综复杂，我们在许多图像中可以见到整个泰国的历史、印度史诗的故事情节，就连装饰性的图案都是极其细致，层次多样。音乐是一种文化，从音乐的“Interlock”使人们想到了寺庙的装帧设计结构，它们在一定程度上是相通的。这样的相似性还反映在其他泰国的文化物品之中，例如手工艺品、织布图案、绘画等。

4、音乐观念的认知与宗教及文化象征的关系

不同的音乐观念的认知对音乐的影响一方面体现在对音乐内容和形式的选择上，另一方面也体现在对音乐功能和价值的认识上。也就是说，不同的音乐意义的认识将对什么是音乐和音乐是什么的理解作出非常不一样的回答。一种事物往往是带着它的形式而存在的，这种形式在很大程度上和许多情形中是与生俱来的。了解和分析这样的形式已经是不容易了，但是，最困难和最重要的是理解和认识这形态背后的东西。那就是观念，因为有了一定的观念才有了一定的方式或途径来实现它所需要的形式。

中国音乐的历史非常久远，在中华民族的文明形成的时候，她就已经随之孕育而生了。在春秋战国的年代，历史对音乐事宜的记载已经比较清晰了，已经出现相当数量的乐器，一定规模的歌舞形式，完整的乐律理论，以及深邃的音乐美学思

想。其中，在“青铜时代”这个大环境中产生的编钟编磬乐器，可以说是集中地体现了先秦音乐文化的精神。

20世纪70年代，人们在湖北的随县，从已经埋葬了两千多年战国时期的曾侯乙墓地中抬出了一个庞大的编钟编磬乐队。钟，以青铜制作而成；磬，为石头所做。不同尺寸的钟磬，发出不同的音；根据音高次序排列成组，构成编钟编磬。音乐行家、考古学家、历史学家们，围着65枚尺寸大小顺序的编钟、32件声音高低顺序的编磬，以及鼓和其他乐器共一百二十五件，面对这组先秦华夏音乐文化的杰作，人们无比惊讶。学者们细心地发现了更多有意思的东西。那悬挂编钟的支撑架是用桐木做成的，呈曲尺形；横梁两端装有雕刻成龙、鸟和花瓣的铜套；立柱为6个以手和头顶承托横梁的青铜佩剑士兵；编钟上所用的是爬虎挂钩…… 整套乐器极其富有象征意义。笔者曾经在一篇题为《从声响走向音响》的青铜钟研究论文中写道：

钟磬在当时所体现的“金石之声则若霆”，“金声也者，始条理也”等等都是完全风格化了的、幻想的宇宙自然音响。它们呈现给人们的是一种神秘的威力、崇敬和畏惧的听觉感受。它们所具有的神秘和威摄的力量，不仅表现在“钟鼎为祟”、“形象之可骇怪”上，而且它们主要是作为自然之声的“再现”，在它们那长时间经久不消的音响里，蕴藏了某种似乎是非人间的神力。就连它们的支撑架都必须具备这样一种“兽”、“宏”面目和神情，才能与之相匹配，才能够得上充当“钟神”的奴仆。青铜钟磬一方面作为工具被用来表达、寄予古人的情感和想象，另一方面它们本身就是恐怖的化身，保护的神祇、膜拜的对象。这种复杂、纠缠的双重性的宗教观念深深地凝聚在了它们的身上。同样，从它们的形象中、音响里也折射出了那一时代的精神气质和文化氛围。

中国文化离不开中国文人士大夫；而中国文人士大夫又缺不了琴棋书画。汉字“琴”，既代表音乐，也是所有乐器的总和，而且特别需要指出，古琴是最古老、最纯正的中国乐器，在它身上集聚了中国文人士大夫的精神。其可以称得上是中华民族音乐文化的象征。

再例如，巴喱岛位于印度尼西亚爪哇的东南角，稻田、村寨、印度教和火山是巴喱人的生命。宿命和崇拜极度地发展了巴喱岛上的音乐。每年都会举行各种形式的艺术节，来自城市和乡村的音乐家和舞蹈者将在节日中欢庆。印度尼西亚音乐给人的感受是一大片敲敲打打的音响。这种音乐叫作“佳美兰”（Gamelan），即“打击乐队”的意思。一般来说，一个佳美兰乐队由25位或更多的演奏员组成，乐器可以包括铜片琴、钢片琴或竹片琴，各种形状和大小尺寸的铜锣，以及竹笛、鼓和其他乐器。虽然演奏员们都不看谱，但是，靠着本能的音乐直觉和长年的训练合作，他们将各自简单的音符汇编成非常复杂的旋律音响结构，其中切分、同步、和声、复调错综交汇。整体的佳美兰音乐结构在各地是大致上相同的，但是，不同岛屿地域的民俗风尚形成了不同的音乐风格。佳美兰音乐原则上是器乐合奏音乐，但是它有各种形式和方法的表演。当佳美兰音乐在宫廷表演时，时常会是歌唱、舞蹈合为一体，成为一种大规模的歌舞乐形式。笔者看过不少佳美兰歌舞乐表演的巨大场面，那种气派、豪华、壮丽的装饰在别处是见不到的。表演者的服饰、乐器的装帧大多用的是金色，再另加一些红白色。这与印度尼西亚的国旗的色彩是一致的。印度尼西亚国旗为红白两色，它的国徽是金色的雄鹰。红是正义勇敢的象征，白是纯洁自由的标志，金色是富裕、昌盛和主权的代表。

印度的文化在亚洲有着强大的影响。当它传入中国时，由于中国文化的特殊力量，印度教变成了佛教，而它在东南亚许多国家中，依然继续保留着原形，并且产生着重要的作用。印度尼西亚就是一个例子。印度史诗《罗摩衍那》的故事一直是印度尼西亚艺术中的不可缺少的内容。《罗摩衍那》在泰国、柬埔寨、印度尼西亚，以及南北印度都有不同的版本。《罗摩衍那》史诗的内容讲的是神猴哈努曼帮助罗摩王子，相救王妃与大罗刹王拚杀的事。印度尼西亚的戏剧叫Wayang，一种皮影戏。演

员在一块大影幕后操作着用动物皮或纸做成的各种角色，观众在前面观赏这些由皮或纸做成的角色在影幕上的影子所进行的表演。伴奏Wayang皮影戏的就是佳美兰音乐，但是，乐队的形式和音乐风格会略有不同。

在佳美兰音乐中，除了那种金属明亮的音色、长短参差的声音混响给我们留下了深刻印象外，大家还会注意到佳美兰音乐的音阶音程有点特别。大家初次接触佳美兰音乐会觉得音“不准”，不是这个音“高”了，就是那个音“低”了。这需要消除以西方音乐的音准概念来衡量一切的错误观念，从而来认识印度尼西亚佳美兰音乐的独特音乐文化特征。简单地说，佳美兰音乐所使用的是一种“七平均律”的音阶。我们熟悉的do、re、mi、fa、sol、la、ci七声音阶中有大小音程的差别。Do / re、re / mi、fa / sol、so / la和la / ci之间是一种大二度的关系，而mi / fa和ci / do之间是一种小二度的关系。以音分值来计算，大二度是200音分，小二度是100音分。用钢琴的黑白键来说明比较清楚，两个白键之间就是大二度，黑白键之间就是小二度。因此，我们熟悉的七声音阶是由五个大二度和两个小二度构成，然而，印度尼西亚音乐的音阶却是以七个相互均等的音程构成，所以称“七平均律”音阶。印度尼西亚音阶有两种，一是五声的，称Slendro (“斯兰德罗”)，有点像我们中国的12356，但是它们的音程关系与我们的五声音阶不一样；另外一种佳美兰音乐音阶是七声的，类似1234567，叫Pelog (“派劳格”)，但它的五个主干音是13457，仅用这五个音的结构关系所奏的音乐就能充分体现音调的异国风味了。

佳美兰音乐的另一个重要特征是它的复杂结构，它的基本构成方法是周期性的多层重迭回复。比方说，如果一个七件乐器的小乐队演奏四拍的音乐片段的话，最低音的乐器敲在第四拍上，然后较低音的另两个乐器一个敲在第二拍，另一个敲在第四拍，再一件乐器一拍一音，较高音的两件乐器每拍两个音，最高音的乐器每拍三个音。这种结构有点像树干和树枝的关系，一生二，二生三，三生万物，而且这种关系不断地重复。绝大多数的佳美兰音乐的结构都是具有循环的特点，也就是说，每一段音乐都可以循环反复。这就是印度宗教“轮回”观念在印度尼西亚音乐表演中的体现。

在印度尼西亚，佳美兰是人人喜爱的艺术，上至王公贵族，下至平民百姓，因为佳美兰所表演的内容都与人们的生活有着密切的关系。关于佳美兰的起源有这样一个传说。天神湿婆（Siva）来到爪哇，他铸造了一个铜锣，作为向诸神发号施令的工具。后来，众神渐渐地觉得仅仅是一个锣发出的信号太简单，没有办法表明比较复杂的意图。所以，天神湿婆就再铸造了第二个铜锣。随着周边的事情越来越多，两个锣也无法胜任复杂的信息传递工作，于是，他又铸造了第三个锣。由三个锣组成的声音就能表达各类不同内容的事务了。有意思的是，当天神湿婆带领众神离去再返回家园爪哇时候，那里早已居住下了许许多多的居民。人们已经将三个铜锣的“祖先”衍生出了大小不一、形状各异的铜锣，载歌载舞、欢庆他们的归来。从此，佳美兰铜锣由信号工具转化为了音乐的器具，同时也具有祭奠宗教的内容。因此，在印度尼西亚传统观念中，佳美兰是天神湿婆力量的一种载体和显现，为此，佳美兰音乐演奏的本身也具有了某种宗教性质的含义。比如，在表演之前，人们往往要佳美兰乐器献花和敬香，对它们以表虔诚恭敬之心。特别在一些具有巫术信仰活动中，佳美兰乐器被看作是天神显灵的器物，它们能呼风唤雨、心灵感应、驱赶妖魔。在不少贵族家庭高价收购、收藏了不少被认为曾“显灵”过的乐器，一些贵族家庭也以供养古典音乐家们为荣。

在美国印第安人的鼓乐和舞蹈中还具有另外一类音乐表述的象征意义。在印第安人的文化中，鼓乐和舞蹈是一种很特别的东西。对他们来说，鼓乐和舞蹈有许多不同的作用。其中之一就是“医术礼仪”音乐。他们认为鼓乐和舞蹈可以帮助治病。在他们看来，病痛不是一个生理的问题，而是心理的、灵魂的暂时错位的经历，只有通过神的帮助才能将心灵归回其正常的状态。因此，鼓乐和舞蹈最

重要的意义便是与神的交流和对话，鼓点和舞姿是与神灵沟通的媒介。鼓乐和舞蹈不是人创造的，而是神指派给他们的。他们将鼓赋予了生命和灵魂，将鼓的音乐意义“外延”到了他们的生活、历史和文化。

再以中国南方高山、佤、苗等族木鼓的音乐功能为例。这些少数民族的木鼓在音乐的象征功能上可以体现在以下几个方面。1）氏族、权力象征功能。木鼓的使用规定只能由氏族、村寨的首领掌管，一般人不许动用。苗族祖鼓被送进山洞后，小孩学鼓声和敲击竹木都被禁止。佤族和苗族以鼓房的多少来安置寨子的头领，因鼓设事，体现了与现实关系的倒影，母鼓由集中起来的权力的一部分成为权力的象征。2）祖先象征功能。祭鼓节是这些民族中规模最大的祭祖活动。人们将木鼓与木雕的祖先形象并置进行祭祀仪式。3）财富象征功能。制作木鼓，建造鼓楼，举行祭鼓节都成为当地民族的财富象征，因为这些都得花费很大的财力。佤族制作木鼓的过程就是一个全寨性的宗教活动，人们将要停产多日，杀猪剽牛、通宵歌舞。这样的耗资行为的财富象征也会转化为具有震慑潜在敌人的意义。木鼓极其关联的活动所体现的财富象征一般是集体性的，但是也在一定范围内形成了个人私有财富象征的意义。有的因为没有能力显示财富，害怕祭不起祖宗而卖去租鼓。4）这些地区的木鼓也还具有生殖的象征功能。佤族不仅将木鼓分有“男”“女”，而且还制作成生殖器官的形状；苗族祭鼓仪式中就有生殖象征的舞蹈。

这些音乐所体现的象征功能不仅具有社会性、政治性和文化性，而且这种特性是脱离了现实，从实际生活中抽象出来，从而成为了附有形而上意义的文化价值体系。

结语

通过“心与音的对话：乐器及其音乐文化叙事”，使得人们在更为广阔的文化背景中来全面认识乐器及其音乐的本质，纠正长期以来仅以审美作为音乐价值的唯一性的片面理解，建立音乐是一种



▲什么都是乐器

文化的认识基础，从而把人类的音乐理念、行为和作品的关系提升为一种学理层面的思考方式，将人类文化活动的所有内容都涵盖在对音乐意义的认识之中，即其包括审美、娱乐、交流、生产劳作、象征、宗教习俗等方面。因此，乐器及其音乐的意义是多重的。

当代文化人类学的思想就是音乐人类学产生的基础。乐器及其音乐是人的产物，它是通过人的思想和行为的物化过程而形成的。反过来说，通过一种特定乐器形态、种类或演奏活动的物化呈示过程，我们可以体验、分析和理解其行为的动力和思想的本质。

音乐人类学倡导的音乐文化研究成为目前音乐学的主体内容之一，体现了一个人类认识自我、完善自我、发展自我，或者更严格地说是“回归自我”的过程。虽然“音乐文化”作为一个独立的学术概念出现只有半个多世纪，但它代表了人类文明发展历程进入了一个质的飞跃。然而，这个“质”却是经历了相当长的“量”的积累过程而产生，在这个“量”的积累过程中，人们的思想、观念、意识不断地自我斗争、否定，再斗争、再否定，一个接着一个理论和思潮的出现和被重新审视，正是如此，量变达到了质变，音乐不再是娱乐、不再是物理、不再是技术和形式，也不仅仅是审美或教化，而成为了文化，成为了我们人类精神和物质总和中的重要部分。Ⓜ

交流与总结

学科、学术和学人的薪火相传

记上海高校音乐人类学E-研究院·音乐人类学专家讲习班（第1期）

撰文 + 摄影/ 洛秦

Ethnomusicology正式作为学术词语至今已经半个多世纪。这个词语从ethno和musicology的复合，发展到ethnomusicology其自身成为一个完整独立的概念，与其说是一个交叉、新兴“学科”的诞生，不如说是一种宽宏、多元的音乐文化学术思想发展的启明。

虽然ethnomusicology（音乐人类学或称民族音乐学）在将音乐安放在文化背景中来研究这一点上学者们都是达成共识的，但是，事实上，这一点并不是一个学科的性质。作为一个学科，它要有一个非常具体的研究对象、内容和范围。如自然科学的数学，其是一个研究空间形式和数量关系的学科，研究对象是数；人文科学的心理学，其研究的是人的认识、感情、意志等心理过程，以及能力和性格等心理特征，研究对象是心理活动。那么，ethnomusicology研究的是什么呢？无疑，其研究的



首席研究员
洛秦教授
主持会议


洛秦教授报告


讲习班会场


宋瑾教授演讲


杨民康教授演讲


韩锺恩教授演讲


萧梅教授演讲

是“音乐”，也由于它的前缀ethno，字面指向为“民族”，具有了“文化”属性。也许正因为此，ethnomusicology在国内的不少论述中被翻译成为“民族音乐学”。但是，音乐、民族和文化并不是ethnomusicology的专利，音乐学大学科中所有的研究对象也同样都包含了这三项内容。哪一种音乐不具有民族性？哪一种音乐与文化没有关联？

虽然在过去相当一段时间里，ethnomusicology的研究范畴主要集中在欧洲古典音乐以外的音乐传统和文化现象上，主要关注于依然存活着的口头音乐传统。但是，随着该领域研究的发展和深入，它的研究对象已经涵盖了人类所有音乐活动的类型、方式和事项，不仅是当下的内容，而且历史的音乐传统同样也已经成为重要的考察对象。因为传统是一种历史的继承和发展。任何一样音乐现象，包括西方古典、偏远乡村、城市流行和远古遗址的，都脱离不开民族和文化的关联。

从方法论的角度，更是体现了ethnomusicology的多元性和人文性。其非常年轻，也因此富有活力。由于年轻和具有活力，它是那种接受型的。ethnomusicology的发生发展是与许许多多的人文思潮的理论和其他学科密切相关的。例如，19世纪前的文艺复兴的人类学、启蒙运动的人类学和“人的科学”、和谐的普遍性、音乐的共性历史，19世纪的人种学、人类学、进化论、比较音乐学，20世纪初期的人种描述主义、田野工作和参与地观察、文化区域和音乐文化、扩散论、功能主义和结构功能主义、心理人类学、行为主义，20世纪晚期的文化

交流与总结

变迁、文化生态学和新进化论、结构主义、认识人类学/民族科学论、符号人类学、演奏、经验和勾通、马克思主义人类学、反映论的人类学、批评人类学等等。然而，事物总有其两方面的特性。其得益于众多学科，同时也受制于它们。即便是译谱和音乐分析这两种音乐技术性最突出的手段，目前也还没有形成ethnomusicology“专利性”的方法。更不用说所谓“学科”特征性的“田野考察”，那是人类学的专利。

在这样的情形下，从其性质、方法、范畴来看，ethnomusicology 作为一门“学科”是难以界定的。

那么，ethnomusicology是什么呢？笔者曾不止一次地提出，确切地说，它是一种观念、一种思维和一种思想。它的观念、思维和思想来主要自于人类学。

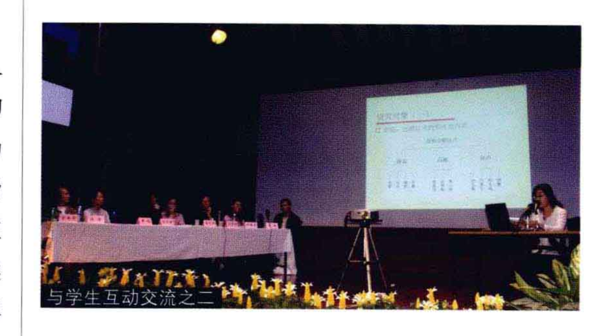
笔者在不少场合和叙述中，一再强调2001年版《新格罗夫音乐与音乐家词典》中有关“音乐学”界定的意义，即音乐学研究不仅针对音乐自身而且应该包括与之相关的社会和文化环境中的音乐人的行为。而且，音乐学的研究视角已经从对音乐作为产品而转向为关注包括作曲家、表演者和音乐消费者在内的音乐活动的过程。音乐学的这种新趋势在极大的程度上受到了社会科学的影响，特别是人类学、民族学、语言学、社会学和其他文化研究的影响，而且与ethnomusicology的发展有着密切联系。正因为如此，笔者提倡以音乐人类学的称谓，并以其为一种观念、一种思维和一种思想来理解、倡导和从事ethnomusicology领域的研究，将以整个人类的音乐文化背景为范围，以研究人、研究社会、研究文化作为音乐人类学研究的目的和意义。

基于这样的学科认识，本着“宣传音乐人类学学科理念、培养年轻学人对音乐人类学研究领域的认识和参与”的宗旨，于2008年9月27-29日，由上海高校音乐人类学E-研究院主办、南京师范大学音乐学院承办举行了第1期“音乐人类学专家讲习

汤亚汀教授演讲



与学生互动交流之一

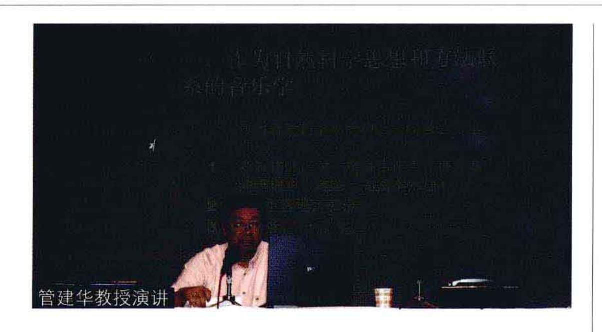


与学生互动交流之二



薛艺兵教授演讲

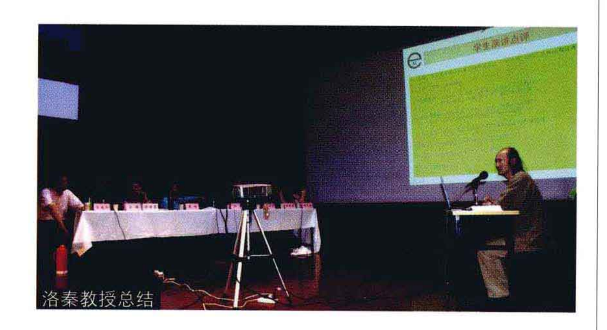
1 参见洛秦《音乐人类学的历史回顾与发展趋势》，《音乐艺术》2006 / 1-2。


管建华教授演讲


学生互动交流之三



学生互动交流之四



洛秦教授总结

班”。

出席讲习班的八位专家皆为在国内的音乐人类学E-研究院的成员，即上海音乐学院的洛秦、萧梅、韩锺恩、汤亚汀教授，南京师范大学音乐学院的管建华教授，中国艺术研究院/南京航空学院艺术学院的薛艺兵研究员，以及中央音乐学院的杨民康、宋瑾教授。来自上海音乐学院、中央音乐学院、中国音乐学院以及长三角地区的南京师范大学、南京艺术学院、浙江师范大学、苏州职业大学、南京晓庄学院，以及山东师范大学、郑州大学音乐学院、新疆师范大学、安徽师范大学、马鞍山师专、淮阴师范学院等高等院校的70余位学人参加了这次讲习班。

讲习班采用“专家演讲”、“专家对学生论文点评”，以及“自由互动交流”的方式，对音乐人类学研究领域的众多问题进行了演讲、点评和讨论。演讲专题涉及了国际视野、中国国情、区域特色和个体经验几个方面：1、哲学基础——音乐学/音乐人类学哲学，韩锺恩的《通过人类学与历史学材料读解》，使用哲理的、哲学的解读来阐释对史料的理解，从而提出了思想推理的方式；管建华的《音乐学与音乐人类学的哲学基础之比较》，在哲学基础上对音乐学和音乐人类学进行比较。2、世界音乐多元化理论——文化价值取向，汤亚汀的《博尔曼<世界音乐>译后：后现代的空间意义与文化地理学若干概念解读》，通过对《世界音乐》这本书的理解，加上自己的实践，谈及了音乐人类学出现的新理念与新思维，特别提出了在后现代语境下的文化地理学；宋瑾的《音乐人类学研究中的价值立场冲突》提出了多元文化背景中的对待传统非物质文化遗产的价值观的取向问题。3、历史与当代——城市音乐专题（上海/群体），洛秦的《新历史主义与区域音乐社会研究——论音乐人类学视野中的上海音乐历史和文化研究的理论与方法》，从一个专题的视角，特别集中在城市的区域，讨论了史学与人类学的关系；薛艺兵的《音乐造神运动——对歌星崇拜现象的人类学阐释》同样集中在城市的区域，谈及了历史崇拜、原始信仰在当今社会中的

交流与总结

新的解读方式。4、传统与当代——仪式音乐个案（族群/类型），杨民康的《音乐民族志的理论构架及研究方法——以布朗族音乐文化志研究的“社会-个体”两维视角为例》，从社会群体的角度探讨了布朗族音乐文化丛系统，提出了较好的仪式音乐的研究模式；萧梅的《巫乐研究新探》通过巫这一群人，从一个案例解读了音乐是如何唱的唱给谁听的，体现了一个完整的信仰认知中的宇宙观，探讨了音声的意义。

讲习班上，专家对10位博士/硕士研究生所宣读的论文进行了点评。学生们的论文有：上海音乐学院的博士研究生胡斌的《古琴文化群体差异及其变迁——以二十世纪三十年代以来上海古琴发展为例》、陈超的《江苏省姜堰市里下河地区清明节气中的会船与龙会》、黄婉的《飞地音乐：一种民族认同的表达——以上海韩国离散群体的传统音乐经验为个案的考察和研究》、高贺杰的《错位·接受·认同：谈鄂伦春族民歌<高高的兴安岭>》，南京师范大学音乐学院博士研究生刘咏莲的《音乐人类学家视野下的音乐教育——约翰·布莱金的个案研究》、硕士研究生唐璟的《湘西龙山县土家族“打溜子”传承的研究》、陈培刚《邵伯锣鼓小牌子之文化哲学研究》，南京航空学院艺术学院的硕士研究生高舒的《八寸戏偶 五指乾坤——传统漳州布袋木偶戏艺术特征研究》、刘继方的《论中国传统音乐的大众传播》，以及苏州职业大学杨海滨的《同里宣卷音乐研究》。专家们对学生们的论文从选题、田野手段、问题意识、研究方法与论述结构、学术规范、陈述方式，以及结论等学术思考、学术逻辑、学术表达等进行了点评。

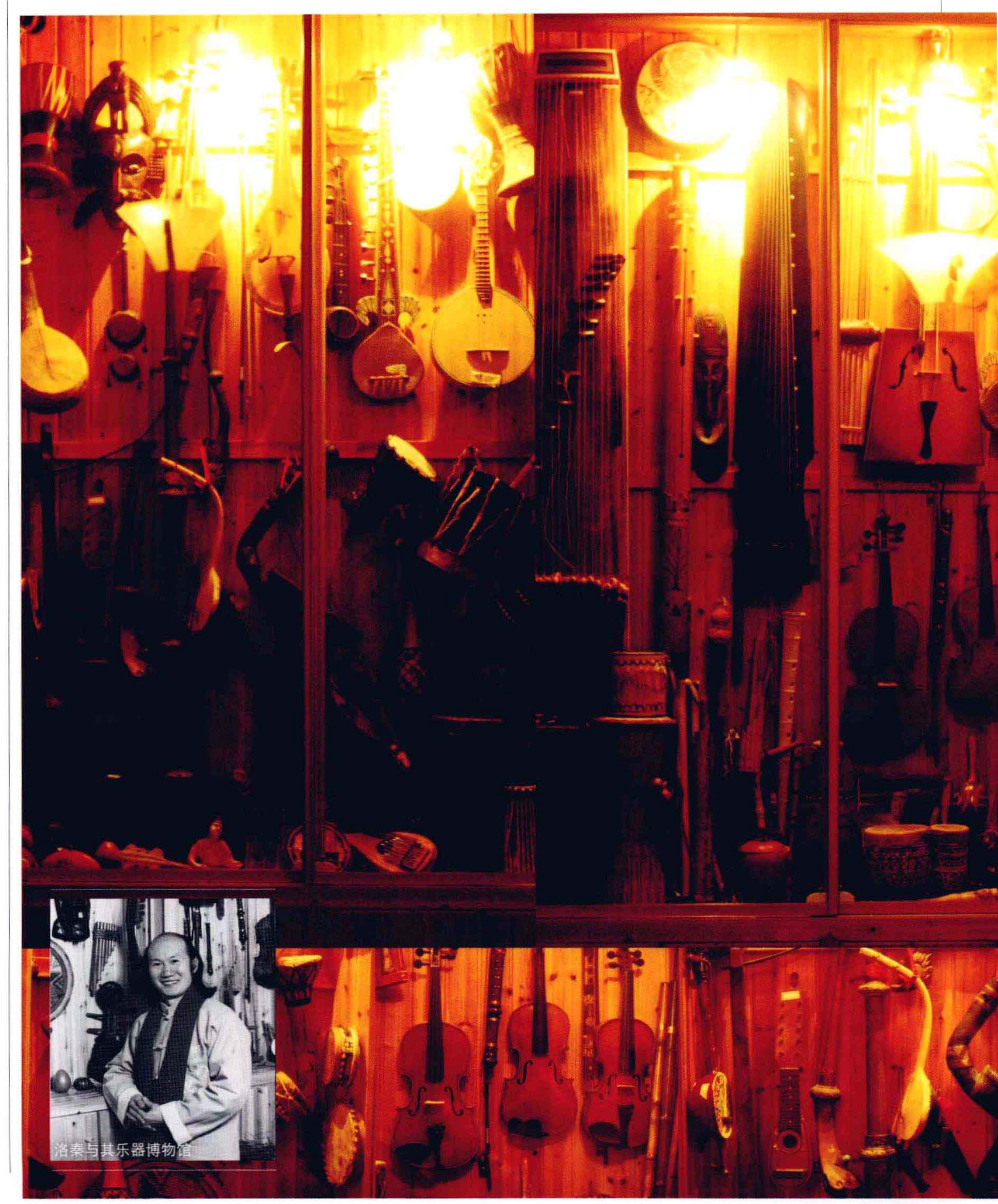
讲习班取得了与会者们一致的认可和好评。它介绍了当前音乐人类学学术发展新趋势、研究新理念，其所处的国际学术环境和新思潮。音乐人类学作为一门外来学术思想和方法，如何使得其更为适合于中国本土的社会文化、音乐传统，探索中国经验的音乐人类学理论和实践，尤其重要的是使得在学术理念和方法上培养年轻学者和接班人将其发扬光大、薪火相传，希望E-研究院的讲习班能为音乐人类学在中国的发展起到积极的作用和意义。Ⓜ

▶本篇原载《人民音乐》2010年第1期


专家与部分参与互动交流的研究生合影

音乐收藏

洛秦个人乐器收藏（部分）



洛秦与其乐器博物馆



















铃鼓 埃及

Riqq

Egypt

径 28 cm 高 6.5 cm

击奏膜鸣乐器

说话鼓 非洲

Talking Drum

Africa

径 20 cm 长 45 cm

击奏膜鸣乐器

演奏说话鼓时，夹紧或放松鼓绳改变鼓皮的张力，使鼓发出不同的声音来传递讯息。鼓声的节奏及高低抑扬是根据当地的语言而来。





非洲图腾鼓 非洲

African Tattoo Drum

Africa

径 20 cm 高 38 cm

击奏膜鸣乐器

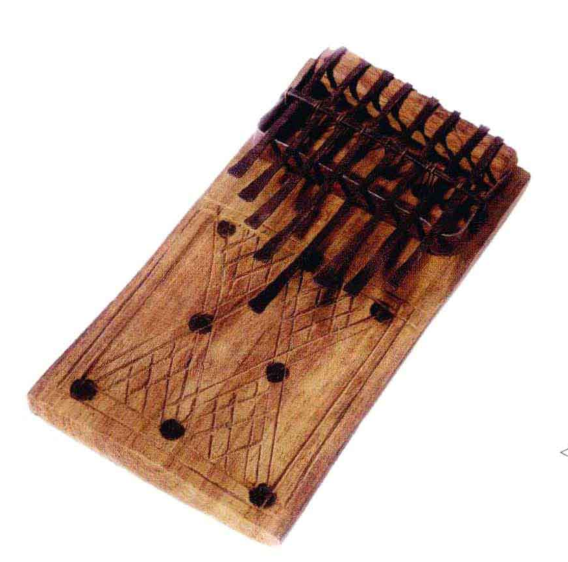
音乐收藏



摩擦鼓　中非
Friction Drum
Central Africa
径 29 cm　高 25 cm
击奏膜鸣乐器



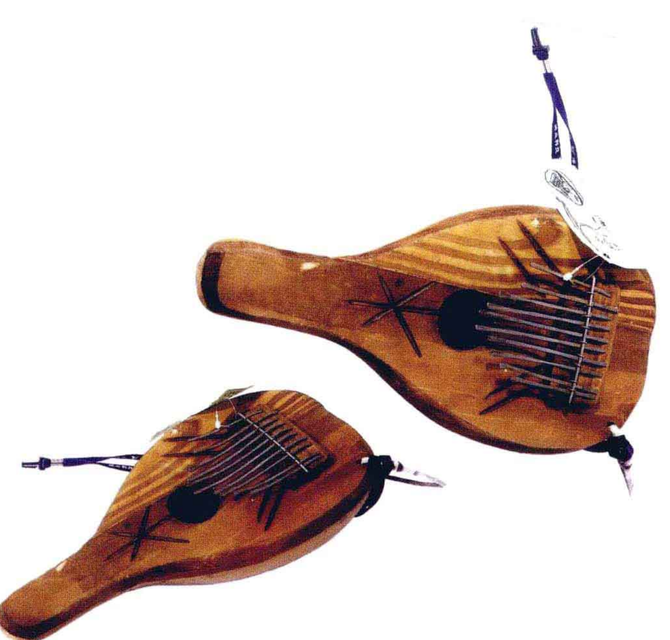
母子鼓　摩洛哥
Two - attached Drums
Morocco
（大）径15 cm　（小）径 9 cm
高19 cm
击奏膜鸣乐器



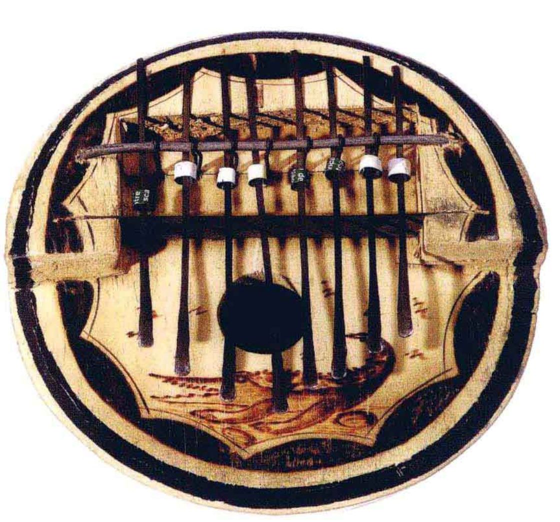
单排H形键拇指琴　非洲
Mibira with Single Row of H-shaped Keys
Africa
长18 cm　宽 9 cm　高 3.8 cm
拨奏体鸣乐器



梨形拇指琴 | 南非
Pear-shaped Mbira
South Africa
长 24 cm 宽 11.8 cm 高 17.2 cm
拨奏体鸣乐器



梨形拇指琴 | 肯尼亚
Pear-shaped Mbira
Kenya
长 24 cm 宽 11.8 cm 高 17.2cm
拨奏体鸣乐器

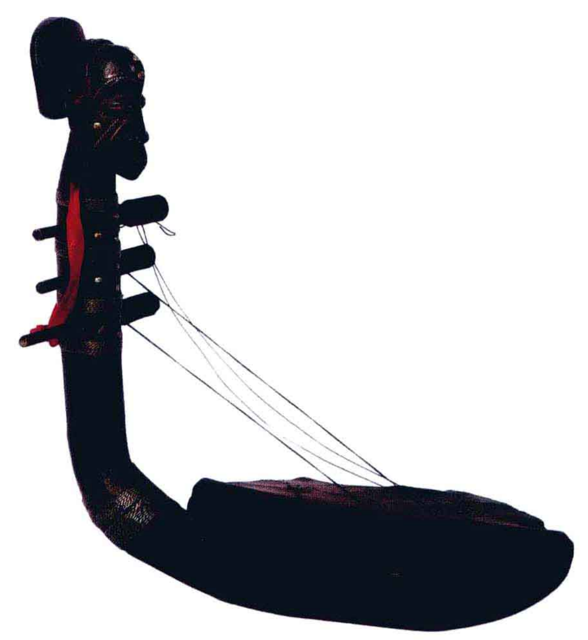


园形拇指琴 | 非洲
Round Mbira
Africa
径 16 cm 高 9 cm
拨奏体鸣乐器

音乐收藏



方形双排键拇指琴 | 非洲
Mbira with Double Rows of Square Keys
Africa
长 21 cm 宽 18 cm 高 5 cm
拨奏体鸣乐器



仿古竖琴 | 乍得
Imitated Ancient Harp
Chad
高 40 cm 宽 42 cm
拨奏体鸣乐器

卡巴萨 | 北美
Indian Nuts Rattle
North America
长 20 cm 宽 12 cm
摇奏体鸣乐器

印第安的乐器。在葫芦周围的网上穿许多小果壳等物，摇动手柄，小果壳碰击葫芦发出嚓嚓声。

图腾鼓 | 北美

Tattoo Drum

North America

径 26 cm　高 5 cm

击奏膜鸣乐器

流行于美洲印第安人中，击奏方式如手鼓。





墨西哥两面鼓 | 墨西哥

Mexican two-sided Drum

Mexico

径 16 cm　高 5 cm

击奏膜鸣乐器

昆柯 | 玻利维亚

Erquencho

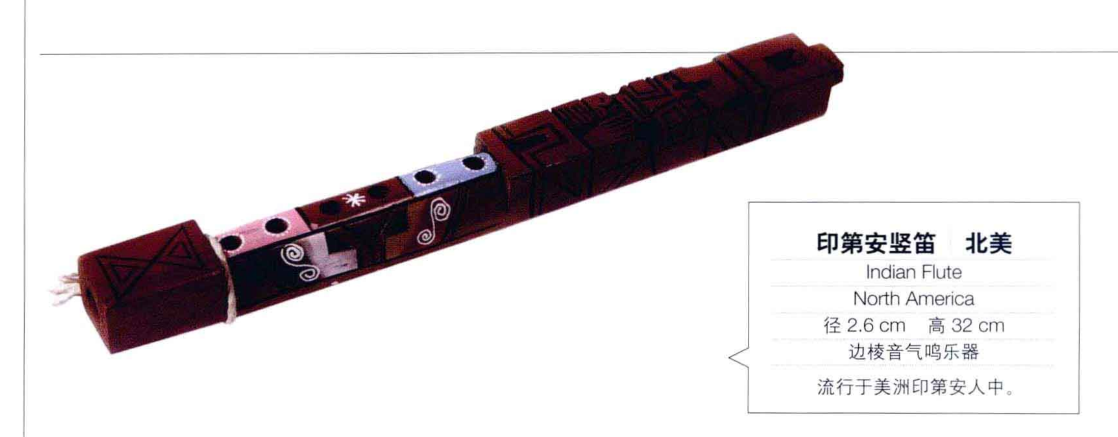
Bolivia

径 6.4 cm　长 18 cm

唇簧气鸣乐器



音乐收藏



印第安竖笛　北美
Indian Flute
North America
径 2.6 cm　高 32 cm
边棱音气鸣乐器
流行于美洲印第安人中。



木竖笛　阿拉伯
Wooden Flute
Arabic
径 3.8 cm　长 32 cm
边棱音气鸣乐器
流行于阿拉伯音乐中。



母子横笛　玻利维亚
Two-attached Flutes
Bolivia
（母）径 3 cm　长 76 cm
（子）径 2 cm　长 31 cm
边棱音气鸣乐器





安第斯单排排箫｜秘鲁

Andes Single - row Panpipes

Peru

径 2.8 cm　宽 11.6 cm　高 17 cm

边棱音气鸣乐器

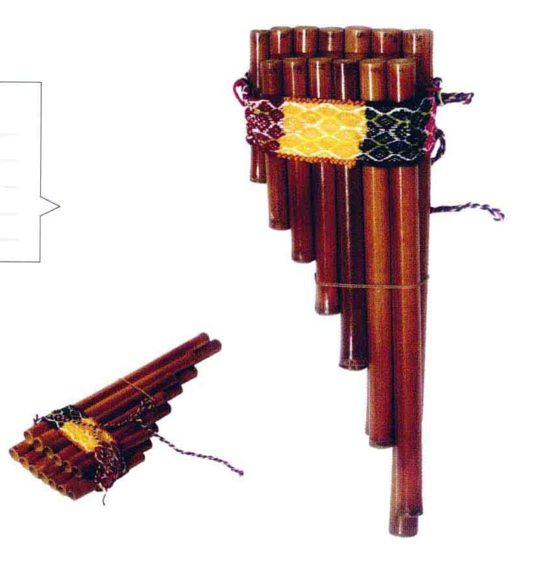
安第斯双排排箫｜秘鲁

Andes Two - row Panpipes

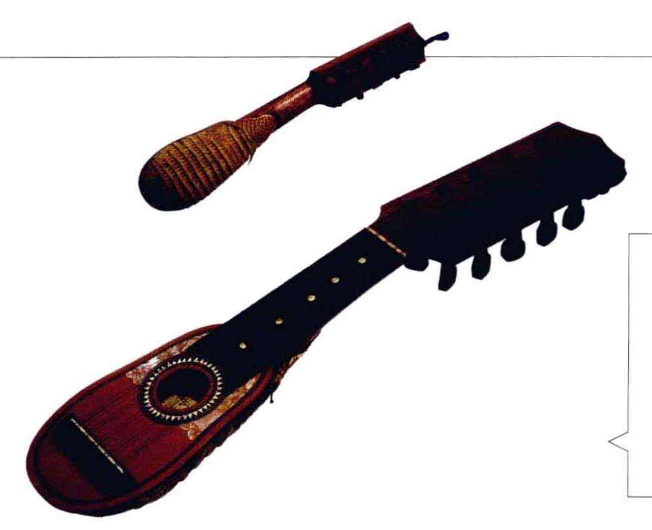
Peru

径 2 cm　高 30 cm　宽 11 cm

边棱音气鸣乐器



音乐收藏



恰兰戈　阿根廷
Charango
Argentina
高 25 cm　宽 15.5 cm
拨奏弦鸣乐器

恰兰戈是南美印第安安地斯的小五弦琴，琴箱背面通常包有动物皮，是一种改良的曼陀琴，常用于伴唱。

阿拉伯双簧竖笛　土耳其
Arabian Double-reed Clarinet
Turkey
径 4 cm　高 27 cm
双簧气鸣乐器







瓶鼓　泰国
Waist Drum
Thailand
径 26 cm　高 36 cm
击奏体鸣乐器



旋转排箫 | 泰国

Wot（turned panpipe）

Thailand

径 5.4 cm　高 32 cm

边棱音气鸣乐器

竖笛 | 泰国

Klui

Thailand

径 2 cm　高 43.5 cm

边棱音气鸣乐器

这件竖笛用红木制成。

六孔苏灵笛 | 印度尼西亚

Suling

Indonesia

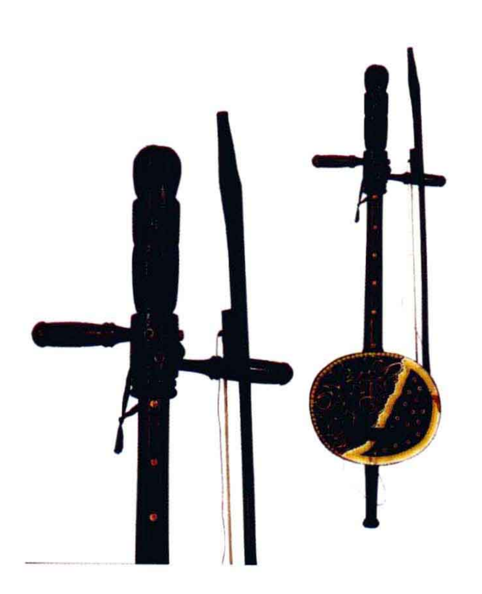
径 2.2 cm　高 53.8 cm

有气道气鸣乐器

音乐收藏

四孔苏灵笛　印度尼西亚
Suling
Indonesia
径 2 cm　高 31.4 cm
有气道气鸣乐器

苏灵笛　印度尼西亚
Suling
Indonesia
径 2.8 cm　高 30.6 cm
有气道气鸣乐器



热巴卜　印度尼西亚
Rabab
Indonesia
高 58 cm　宽 16 cm
擦奏弦鸣乐器



普化尺八　日本

Fuke Shakuhachi

Japan

径 5 cm　高 54 cm

边棱音气鸣乐器

尺八是日本最有代表性的民族管乐器之一。

短箫　韩国

Tangso Flute

Korea

径 1.8 cm　长 41 cm

吹奏气鸣乐器

楚吾尔　新疆哈纳斯图瓦人

Chor

Kanas's Tuwa People，Xinjiang

径 2.5 cm　高 58 cm

唱奏气鸣乐器

楚吾尔是当地一种草本植物的空心秆制成，开有三个孔。用喉音基音以上的泛音与各音孔的固有频率共鸣，音色似哨音而虚无缥缈。流行于新疆哈纳斯地区图瓦人中。

